

تأليف الدكتور
ابراهيم أمين الزرزموني

تقديم الأستاذ الدكتور
حسن البنا عز الدين



42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

الدكتور
إبراهيم أمين الزرزموني

تأويل الخطاب الشعري
النظرية والتطبيق
محمد أحمد العزب نموذجاً

تقديم الأستاذ الدكتور
حسن البنا عز الدين

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني e.mail: adabook@hotmail.com

Editions Al-Adab 1923
42 Opera square - Cairo - Egypt



الناشر

مكتبة الآداب

علي حسن

الطبعة الأولى : ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الزرزموني، إبراهيم أمين

تأويل الخطاب الشعري: النظرية والتطبيق:

محمد أحمد العزب نموذجًا/ إبراهيم أمين الزرزموني؛

تقديم حسن البنا عز الدين.-

ط١.- القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٠.

٢٦٤ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك ٥ ١٩٧ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ – الشعر العربي – تاريخ ونقد

٢ – العزب، محمد أحمد

أ – عز الدين، حسن البنا (مقدم)

٨١١,٠٠٩

عنوان الكتاب: تأويل الخطاب الشعري

تأليف: إبراهيم أمين الزرزموني

تقديم: حسن البنا عز الدين

رقم الإيداع: ٧٤٥١ لسنة ٢٠١٠م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978 - 977 - 468 - 197 - 5

مكتبة الآداب

علي حسن

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة

هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)

e-mail: adabook@hotmail.com



الإهداء

إليها ...

إلى صديقة الفراشات والأطفال والزهور...

إلى صديقة الحقول والنور والمطر...

لقد كنتُ أرجو أن أضع رأسي بين يديك إذا حان أجلي ...

... ...

إلى أختي (نادية) ...

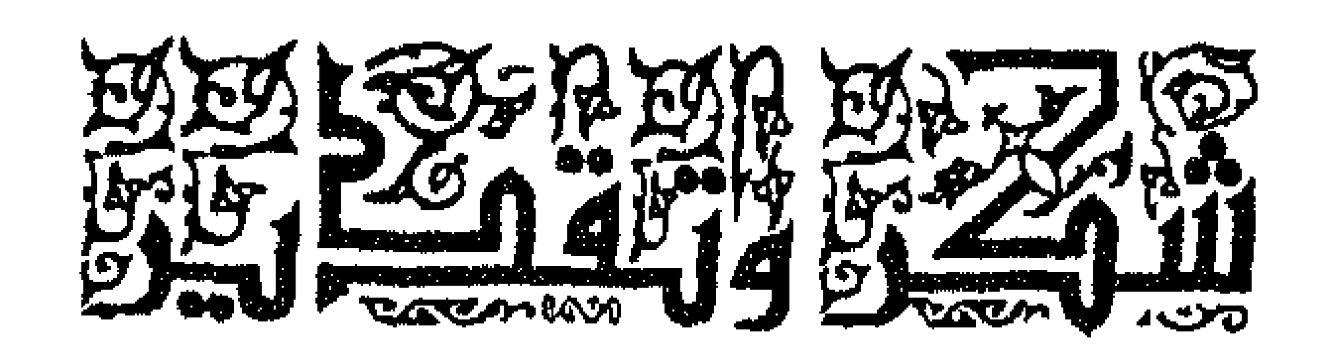
تلك التي تطير مع الملائكة في الجنة بإذن الله ...

... ...

يا أمّ أمين،

استغفري لأخيك

إبراهيم



إلى العالم الجليل ... الناقد الأدبي الكبير

صاحب الخلق الرفيع، والعلم الغزير، والإخلاص النادر

أستاذي الأستاذ الدكتور: **حسن البنا عز الدين**

... ...

سأظل أبداً مديناً لك يا أستاذي بكل معنى جميل

أدعو الله تعالى أن يشملكم بحفظه وعنايته، وأن يجزيكم عني وعن طلاب العلم خير الجزاء

تلميذك

إبراهيم الزرزموني

تقديم

بقلم الأستاذ الدكتور: حسن البنا عز الدين

اختار أخي الدكتور إبراهيم الزرزموني هدفاً واضحاً سعى إلى تحقيقه في هذا الكتاب هو استجلاء ملامح الخطاب الشعري عند الشاعر المصري المعاصر محمد أحمد العزب من زاوية المنهج التأويلي للوقوف على ملامحه وخصوصياته. ومن أجل تحقيق هذا الهدف عرض لمفهوم الخطاب discourse وبَيَّنَ أنه ينطوي على فكرة مراجعة الكلام بين مَن يتحاورون، وهذا معناه أن كل طرف من الأطراف المتحاورة يبذل جهده ليفهمه الآخرون، ويجنبهم سوء الفهم، ومن هنا كان الخطاب كل نطق يفترض متكلماً وسامعاً، ويفترض من المتكلم نية التأثير على الآخر. وبطبيعة الحال فإن 'الخطاب الشعري' يكتسب خصوصية من حيث يركز على كل من البعد التاريخي واللغوي للأقوال الشعرية الخاصة بشاعر معين في زمن معين، مع إمكانية وضرورة أن يتجاوز القول الشعري تاريخه ليخاطب مطلق الإنسان في مطلق الثقافة، إذا جاز التعبير.

ولا شك أن اختيار المؤلف للشاعر محمد أحمد العزب، الذي ولد في المنصورة ١٩٣٢م، وأصدر ثمانية دواوين شعرية أولها في ١٩٦٤م وآخرها في ٢٠٠٣م، ينطوي على بعد نظر وتبصر. ذلك أن هذا الشاعر يمثل ظاهرة جديرة بالتوقف عندها. فقد تربى الشاعر تربية دينية محافظة، وعمل في جامعة الأزهر أستاذاً للنقد والأدب والبلاغة، ومع ذلك فإننا نرى في شعره جرأة غير مألوفة في شاعر له هذه الخلفية الشخصية والعلمية. وهو من ثم يكاد ينافس نزار قباني في جرأته وصراحته وانتقاداته لمجتمعه وكشف عورات المجتمع وخباياه وأسراره. وكل ذلك بلغة شعرية عالية تجمع بين العمق الشعري التراثي والحداثة الشعرية الأصيلة في الوقت نفسه. وهكذا تميز النتاج الشعري للعَزْب كيفاً وكماً، و تنوعت تجربة الشاعر وازدادت ثراء، وامتلك رؤية خاصة في النظر لعصره وقضايا مجتمعه.

وقد بذل الدكتور إبراهيم جهداً فائقاً في الإلمام بالخلفية النظرية للموضوع، سواء من حيث البحث في الخطاب أو التأويل وهما المفتاحان الأساسيان لعمله الشيق. وقد أرى أن انشغاله الشديد بهذا الجانب النظري جنى قليلاً أو كثيراً على مساحة التطبيق التي بقيت له بعد كل هذا الجهد. ولا شك أن بذل الجهد الكبير في التنظير يحقق هدفاً مهمًّا في مثل هذه الأعمال، يتمثل في إثبات المؤلف الخلفية التي ينطلق منها في عمله التطبيقي، واكتساب ثقة القارئ بشكل عام. ومع ذلك أتمنى على كل الزملاء الباحثين في الأدب العربي بشكل عام والشعر العربي بوجه خاص أن يركزوا على فهم النصوص وإعمال عقلهم النقدي فيها، مفيدين بالطبع من كل هذه النظريات المطروحة. ومركزين على تصور نظري واضح مختصر مفيد. وربما ذهبت إلى أبعد من هذا لأطالبهم باستخراج نظرياتهم في الأساس من النصوص نفسه، ثم محاولة رؤية العلاقة بين النظرية التي يطرحها النص والنظرية، أو المبادئ النظرية، المتاحة التي يمكن أن تتفق مع النصوص موضوع التحليل والتأويل. إن الشعراء خير دليل إلى الشعر. وبالطبع لا

أقصد الآراء النظرية التي يطرحها الشعراء خارج شعرهم، وإنما أقصد مفهوم الشعر داخل الشعر، أو ما سميته في مقام آخر، الوعي الكتابي.

لقد أثبت أخي إبراهيم نفسه بوصفه باحثاً مخلصاً في الشعر العربي الحديث من خلال عملين أساسين له عن علي الجارم، ومحمد أحمد العزب، ويبقى أن ننتظر منه أن يخرج لنا بحوثاً شيقة أخرى في الشعر الحديث، كأن يقارن مثلاً بين التجربة الإحيائية لدى الجارم والتجربة الحداثية لدى العزب من خلال تحليل مفصل لقصيدتين للشاعرين. عندئذ سوف نقول إن ثمرة جديدة قد طرحت في شجرة باحث مخلص ودءوب، لا يني يمد يده بالمساعدة العلمية لكل باحث زميل يطلب منه ذلك. وهذه صفة أهل العلم الذين لا يبخلون بعلمهم على كل من يقصدهم.

إن هذا الكتاب سيفتح شهية القراء والباحثين إلى قراءة شعر العزب الذي يمثل ظاهرة فريدة في شعرنا المعاصر، والفضل في ذلك يعود إلى من كتب عن العزب سابقاً وإلى إبراهيم الزرزموني أخيراً. ونحن ندين له بهذا الفضل ونعتز به.

حسن البنا عز الدين

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله أشرف الخلق أجمعين، وعلى آله وأصحابه والتابعين إلى يوم الدين.

موضوع هذا الكتاب: (**الخطاب الشعري عند محمد أحمد العَزَب .. دراسة تأويلية**). تناولتُ فيه إبداع الشاعر المصري المعاصر محمد أحمد العزب ساعياً إلى تأويل هذا الخطاب الشعري تأويلاً نقدياً بعد الوقوف على ملامح هذا الخطاب الشعري وخصوصياته على خلفية حركة الشعر العربي المعاصر.

وقد اقتضت طبيعة الكتاب أن يُقسم إلى تمهيد، وثلاثة فصول.

أما (**التمهيد**) فقسّمْتُهُ إلى ثلاثة مباحث تتناول المفردات الأساسية التي تَضَمَّنَهَا عنوان الكتاب: (الشاعر العَزَب – الخطاب — التأويل). ففي المبحث الأول (الشاعر محمد أحمد العزب) تحدثتُ عن حياة الشاعر وأعماله الشعرية والنقدية، ثم تحدثتُ عن الدراسات السابقة التي تناولت شعره مبيناً طبيعتها وعناصرها، وما استفادته الدراسة الحالية منها. وفي المبحث الثاني (الخطاب) عرضتُ لمفهوم الخطاب، ثم عناصره ووظائفه. وفي المبحث الثالث (التأويل) بيَّنتُ أصالة هذا المصطلح، وأهم قضاياه، وأوضحتُ أن 'التأويل' من أصلح المناهج للتعامل مع الشعر الحديث لما يشتمل عليه من غموض، ومتاهات، ومفارقات، وتكثيفٍ للغة، وتداخلِ للأنواع – من أجل الوصول إلى المعنى العميق الذي ينطوي عليه الخطاب الشعري. وبينت منهجيٍ في التعامل مع شعر العزب تأويلياً مستفيداً من المناهج الأخرى وبخاصة السيميائية والأسلوبية.

وفي الفصل الأول (**الشاعر ورؤية العالم**) أردتُ أنْ أُبرز أهمية تعانق عنصري الفكر والوجدان في العمل الأدبي؛ وذلك لاستجلاء النظرة الكلية عند الشاعر العزب، وبيان مدى وعيه بقضايا الإنسان والوطن، الأمر الذي يساعد على تأويل نصه الشعري.

وفي سبيل تحقيق ذلك قسمتُ هذا الفصل إلى مدخل وأربعة مباحث. وفي المدخل عرضتُ لمفهوم 'رؤية العالم'، وبيَّنْتُ طبيعته، وأوضحتُ أن مفهوم 'رؤية العالم' يمد الباحث بالمدخل الأساسي للتعامل مع النص، ويعرفنا الظروف التي نشأ فيها العمل، ويخلصنا من القول بالانعكاس، ويبرز لنا النظرة الكلية الشاملة لدى المبدع. وقد تناولتْ رؤية العالم لدى الشاعر العَزَب من خلال: (المكان — الزمان — الأنا – الآخر).

وفي المبحث الأول تجلت علاقة الشاعر الحميمة بـ 'المكان' ابتداءً من 'البيت' الذي هو رمز يبرز سعة أفقه، ففيه انتهاك التابو، واجتماع الأضداد، وحرية الفكر والتعبير عن الرأي، ثم يأتي 'المكان القرية' الذي بدونه تصير الأرض — عند الشاعر — منفى، ثم بَيَّنْتُ كيف صار المكان رمزاً من خلال 'أنسنة المكان'، ثم عرضتُ لفضاء النص، وكيف استفاد الشاعر من تلك التقنية الشعرية الحديثة.

وبخصوص 'الزمن' الذي تعرضتُ له في المبحث الثاني، فإنه – عند الشاعر العزب – 'زمن سلبي' ينعته دائماً بنعوت مُخَيِّبة، سواء في نظرته إلى الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل. فهو زمن

الموت والرداءة والانحناء والخوف والهزائم، وقلَّما ينظر الشاعر إلى المستقبل بالأمل، أو التفاؤل. وكذلك عرضتُ – من خلال الزمن – للإيقاع الشعري ودوره في إبراز فكر الشاعر وعاطفته.

أما في المبحث الثالث فكان عن 'الأنا' التي هي الركن الركين للتجربة الشعرية، وقد حدد الشاعر محمد أحمد العزب لنفسه طريقاً لا يتخطاها. ألا وهي طريق الجد والكفاح ومقاومة الظلم، وفضح القبح. فهو يتمتع بحس إنساني عالٍ يعالج في شعره آلام الفقراء ومشكلاتهم، وهو ثائر أبداً لا يقبل الظلم. بل يهاجم الطغاة في غير مواربة.

وفي المبحث الرابع، 'الآخر'، عرضتُ لوجهة نظر الشاعر العزب عن 'المرأة' وكيف تطورت نظرته عبر دواوينه، فقد كان – في ديوانه الأول 'أبعاد غائمة' – ينظر للمرأة نظرة رومانسية، ثم أصبح ينظر إليها – في شعره – نظرة حسية واقعية مهاجمة مقتحمة. كما أوضحتُ موقفه من الحُكَّام، فكان موقفه دائماً سلبياً، فهو يراهم أفَّاقين ولصوصاً جوفاً باعوا أوطانهم، وأذلوا شعوبهم.

وأما الفصل الثاني، ''**اللغة الشعرية وإشكالية التأويل**''، فجاء في ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: (سيمياء العنوان) وعالجتُ فيه مفهوم العنوان ودوره في تأويل النص الشعري الحديث، وتحدثتُ عن العنونة الخارجية (عناوين الدواوين) عند الشاعر العزب مبيناً خصائصها، وعلاقتها بالعناوين الداخلية من ناحية، وبنية النص الشعري من ناحية أخرى. ثم تحدثتُ عن العنونة الداخلية (عناوين القصائد) وبنيتها النحوية وإيحاءاتها، وعلاقتها بالنص الأساس. وفي النهاية عرضتُ لأهم وظائف العنوان في شعر العزب.
- المبحث الثاني: (المفارقة) التي هي جزء من طبيعة الحياة كلها، وليس الشعر فحسب، وبينتُ أن المفارقة علامة القصيدة الجيدة، وأنه لا شعر بلا مفارقة، وأن قضايا 'المفارقة'، موجودة في تراثنا النقدي والبلاغي حتى وإن غابت التسمية نفسها. وتحدثتُ عن أنواع من المفارقات: المفارقة اللفظية: عن طريق التضاد، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والسخرية، والإنكار. كما تحدثتُ عن مفارقة الموقف بأقسامها: المفارقة الرومانسية، والدرامية، والتصويرية.
- المبحث الثالث: (شعرية الانزياح) وبينتُ فيه أن 'الانزياح' أحد الركائز الهامة التي تنبني عليها اللغة الشعرية، فهناك الانزياح الإسنادي، والانزياح الدلالي، والانزياح التركيبي مع بيان أقسامها، وتوضيح دور كل منها في إبراز ملامح الخطاب الشعري العَزَبي وتأويله.

وفي الفصل الثالث، ''**الصورة الفنية .. التشكيل والتأويل**''، تحدثتُ – خلال مقدمة وأربعة مباحث – عن تشكيل الصورة الفنية وتأويلها. ففي المقدمة بيّنتُ مفهوم الصورة، وأهميتها، وصعوبات الاقتراب منها، وجهود القدماء والمحدثين في النهوض بها. وفي المبحث الأول: تعرضتُ لـ (الصورة بين الحقيقة والخيال) وبينتُ أن الصورة ليست مرادفة للخيال، بل من الممكن أن تنهض على الحقيقة، وهذا يتطلب جهداً أكبر من الشاعر لإبراز أفكاره وعواطفه. كما تحدثتُ عن (الصورة الخيالية) مبيناً دور الخيال في رسم الصورة الشعرية موضحاً دور الأنواع البلاغية 'التشبيه، والاستعارة، والكناية' في تأويل الصورة.

وفي المبحث الثاني: (الصورة والحواس) تحدثتُ عن علاقة الصورة بالحواس، وفصَّلتُ القول في الصور: البصرية، والسمعية، والشمية، واللمسية، والذوقية، واختتمت المبحث بالحديث عن تراسل الحواس.

وفي المبحث الثالث: (الصورة والرمز الشعري) بينتُ معنى الرمز، وفصَّلتُ الحديث عن رمزين أساسيين عند الشاعر محمد أحمد العزب، وهما (النهد – الليل)، ثم تحدثتُ عن استدعاء الشخصيات، وعن رمزية الألوان في شعر العزب، وبينتُ دورهما في رسم الصورة وتأويلها. وفي المبحث الرابع والأخير (الصورة الدرامية) بينتُ مفهوم الدراما ومظاهرها في شعر العزب (الحوار – الصراع – تعدد الأصوات – الغنادرامية – القناع)، ودور هذه المظاهر في تشكيل الصورة وتأويلها.

وفي الخاتمة عرضتُ أهم نتائج الدراسة، وتوصياتها. كما قدمتُ ببليوجرافيا بأهم المراجع عن موضوع الكتاب.

وفي النهاية أحمد الله – سبحانه وتعالى –، وأشكره على فضله وكرمه. وأتقدم بالشكر إلى أستاذيَّ الكريمين: أ.د: علي علي صبح، وأ.د: نجوى عانوس الذين تكرما بمناقشة رسالتي للدكتوراه جزاهما الله خيراً. وكذلك شكري وتقديري إلى أصدقائي الكرام: د. إبراهيم عبد العزيز – د. محمد زامل – د. إسلام أبو غيدة – د. فؤاد الدواش – د. نهى فؤاد – محمد باز .. جزاهم الله عني خير الجزاء.

والله ولي التوفيق

المؤلف

التمهيد

☆☆ المبحث الأول: الشاعر

أ - حياة الشاعر وابداعه.

ب - الدراسات السابقة.

☆☆ المبحث الثاني: الخطاب

أ – مفهوم الخطاب.

ب – عناصر الخطاب ووظائفه.

☆☆ المبحث الثالث: التأويل

أ – التأويل لغة واصطلاحاً.

ب - القراءة التأويلية، ومنهج الدراسة.

الشاعر محمد أحمد العزب

*** الشاعر .. حياته وإبداعه:**

وُلد الشاعر محمد أحمد العزب في مدينة المنصورة بمحافظة الدقهلية في الثاني عشر من شهر مارس عام ألف وتسعمائة واثنين وثلاثين للميلاد، وتدرج في مراحل التعليم المختلفة حتى حاز درجة الليسانس من كلية اللغة العربية جامعة الأزهر عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وتدرج في وظائف التدريس الجامعي حتى نال درجة الأستاذية عام ألف وتسعمائة وخمسة وثمانين، ولا يزال الشاعر الناقد – على الرغم من مرضه الشديد – يواصل إبداعه الشعري والنقدي.[1]

فإذا ما نظرنا إلى النتاج الشعري لمحمد أحمد العزب وجدنا إنتاجاً ضخماً كماً وكيفاً وتساءلنا؛ كيف لشاعر بهذه القامة لا يحتل المكانة اللائقة به بين أقرانه؟! يقول محمد إبراهيم أبو سنة عن العزب: ''إن هذا الشاعر العظيم لم يأخذ حقه بعد، وهو شاعر عملاق لا شك في ذلك.''[2] ويصفه أبو سنة في أكثر من موضع بـ ''الشاعر المبدع.''[3]

وقد أصدر الشاعر العزب – منذ عام ألف وتسعمائة وثمانية وخمسين – وحتى الآن – ثمانية دواوين شعرية، وهي:

١ – **أبعاد غائمة**، ١٩٦٤م

٢ – **مسافر في التاريخ**، ١٩٧٠م

٣ – **أسألكم عن معنى الأشياء**، ١٩٧٦م

٤ – **عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت.**

٥ – **فوق سلاسلي ٠٠ أكتبُني.**

٦ – **تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات.**

[صدرت المجموعات الشعرية السابقة في مجلد واحد بعنوان: **''الأعمال الشعرية الكاملة''** عام ١٩٩٥م].

٧ – **الخروج على سُلطة السائد: تنويعات غنادرامية**، ٢٠٠٠م (طبعة ثانية، ٢٠٠٤م)

---

1 من مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور العزب في بيته بالمنصورة يوم الخميس ٢٢/١٢/٢٠٠٥م.
ويُراجع عن سيرته:
– محمود عباس عبد الواحد. **منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب**. القاهرة، ٢٠٠١م.
– صبري رجب مطر. **الصورة والأسلوب في شعر الدكتور محمد أحمد العزب**. ماجستير. كلية الألسن جامعة عين شمس، ٢٠٠٤م.
– موقع ''معجم عبد العزيز سعود البابطين للشعراء العرب'' على شبكة المعلومات الدولية:
http://www.albabtainpoeticprize.org/poetDetails.aspx?ptId=424

2 محمد دياب. **نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب**. ٢٠٠٥م. ص٨.

3 محمد إبراهيم أبو سنة. **آفاق وأعماق وأوراق**. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م. ص١٢١.

٨ – أتمادى تحت سقف الكناية، ٢٠٠٣م[1]

إذن، فنحن أمام نتاج ضخم لشاعر كبير. وإذا كان اسم محمد أحمد العزب ليس له ذلك الرنين، وتلك الشُهرة التي تلتصق بشعراء آخرين، فإن ذلك لا يقلل من شأنه، فلقد أثبت شاعريته المتفردة منذ بدايات إنتاجه الشعري، وليس أدل على ذلك مما يأتي:

.. فاز بجائزة المركز الأول للشعر أربع سنوات متتالية من لجنة الشعر التي كان يرأسها العقاد.

.. نال ديوانه (أبعاد غائمة) جائزة أحسن ديوان شعر من مجمع اللغة العربية.

.. نال ديوانه (مسافر في التاريخ) جائزة الدولة التشجيعية ١٩٧٠م. وهو أول ديوان كُتب بالشعر الحر يفوز بجائزة الدولة.

.. نُشرت أعماله في الصحف والمجلات والدوريات العربية المهتمة بالشعر.

ولا يزال الشاعر مخلصاً لإبداعه الشعري يكتب حتى اللحظة، ولم يصرفه عمله الجامعي، ولا مؤلفاته النقدية، ولا مرضه عن مواصلة الإبداع، بل إنه ليوصي أهله وتلاميذه دائماً أنهم إذا وجدوا بعد وفاته إبداعاً نقدياً أن يتغاضوا عنه، وإذا وجدوا قصيدة فعليهم أن يحافظوا عليها، ويعملوا على نشرها.

ولم يحصر الشاعر العزب فنه في غرض شعري واحد، بل راضَ أغراض الشعر المختلفة وبخاصة الشعر السياسي، وشعر الغزل. وتنوعت الأشكال الموسيقية في شعره، فنراه يلتزم الوزن الواحد والقافية الواحدة في بداياته الشعرية، ثم سرعان ما يُخلص للشعر التفعيلي، ولا يتخلى عن القافية أبداً.

وهو شاعر مكين يعرف كيف يمزج التراث بالمعاصرة مستفيداً من قراءاته العميقة للتراث العربي، وللنتاج الأدبي والنقدي والشعري الحديث. وثقافته تلك أتاحت له الإجادة في توظيف الأساطير العربية والأجنبية في شعره. يقول الباحث محمود عباس عبد الواحد مبرزاً قيمة العزب الشعرية: ''كانت قصائده في قاعات الجامعة ومنتديات الأدب تستهوي عشاق الفن الشعري أساتذة وطلاباً، فيلتفون حولها في إعجاب منقطع النظير.''[2] وبعد أن يستعرض الناقد السابق نواحي العبقرية عنده يوجز رأيه قائلاً: ''وفي الجملة هو شاعر يعرف ما يريد من الشعر، وما يريد الشعر منه.''[3]

ويشهد يوسف نوفل لشاعرية العزب بقوله: ''آن لي أن أقول: إننا أمام ظاهرة شعرية خطيرة لا تستحق الصمت عنها، إن هذه الشاعرية توجب على النقاد أن ينتبهوا لها ...''[4].

وأما عن دراسات الأستاذ الدكتور محمد أحمد العزب النقدية فقد تجاوزت العشرين، ولعل أهمها:

.. **دراسات في الشعر**، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٥م

.. **الإعجاز القرآني من الوجهة التاريخية**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م

.. **ظواهر التمرد في الشعر العربي**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨م

---

1 اعتمد الباحث في هذه الرسالة على مجلد (الأعمال الشعرية الكاملة) نظراً لصعوبة الوصول إلى دواوين العزب في صورتها الأولى، لأنها صدرت على نفقته (ديوان مسافر في التاريخ صدر في سوريا على نفقة وزارة الثقافة)، وأشار الباحث إلى (الأعمال الشعرية الكاملة) بعد كل اقتباس منها. أما الديوانان الأخيران فعند الاقتباس من أيهما يشير الباحث إلى اسمه.

2 عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب، ص٣

3 عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب، ص٤.

4 يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، القاهرة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٥م، ص٩٤.

.. عن اللغة والأدب والنقد، القاهرة. دار المعارف، ١٩٨٠م

.. الفكر الإسلامي من الوجهة الأدبية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٣م

.. طبيعة الشعر وتخطيط لنظرية في الشعر العربي، الدار البيضاء، منشورات أوراق، ١٩٨٥م

.. أصول الأنواع الأدبية، دار والي، ١٩٩٦م

.. البعد الآخر في الإبداع الشعري قراءة نصية، القاهرة. دار الفكر العربي، ١٩٩٦م

.. في الشعر الأموي قراءة في الإبداع ونقد الإبداع، المنصورة، دار والي، ١٩٩٩م

.. في النص وقراءة النص. (على نفقة المؤلف)

.. الشعرية العربية .. موسيقى التشكيل، وتشكيل الموسيقى. (على نفقة المؤلف)

* الدراسات السابقة:

وهناك بعض الدراسات السابقة التي تناولت شعر محمد أحمد العزب، ومنها:

.. محمود عباس عبد الواحد، **منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب، ٢٠٠١م**

وقد قسَّمها الباحث ثلاثة فصول. تناول في الفصل الأول المؤثرات الاجتماعية والسياسية والأدبية في شعر العزب، وبين مدرسته الأدبية وموقعه بالنسبة لَمن قبله ومَن بعده من الشعراء. وفي الفصل الثاني تحدث عن آفاق التجديد في المضمون الشعري، وبين كيف تأثر شعره بالنزعات التأملية والصوفية والرومانسية والواقعية. وفي الفصل الثالث تحدث الباحث عن آفاق التجديد في الشكل، فتحدث عن الصورة والخيال، والموسيقى ودورها في شعر العزب.

وهي دراسة مهمة، وقد أفدتُ منها في التعرف على رؤية الشاعر لواقعه ومجتمعه، وكذلك في دراسة الصورة عند العَزب. وهي تختلف عن رسالتنا منهجاً وأداة، فمنهجه هو المنهج الوصفي، ومنهجنا هو تأويل النص للوقوف على بنيته العميقة. وقد تحدث عن الشاعر والمؤثرات التي شكَّلته، بينما تحدثتُ عن رؤية الشاعر للعالم لبيان سمات نظرته الكلية للحياة، وقد خصص فصلاً كاملاً (ثلث الدراسة) للحديث عن مضامين شعره، بينما تحدثت عن الأدوات التي يمكن من خلالها تأويل خطابه الشعري.

.. صبري رجب مطر، **الصورة والأسلوب في شعر الدكتور محمد أحمد العزب، ٢٠٠٤م**

وهي رسالة ماجستير، بكلية الألسن جامعة عين شمس. وقد تكونت الرسالة من تمهيدين وبابين. تناول الباحث في التمهيد الأول حياة الشاعر، وتناول في التمهيد الثاني العوامل المؤثرة فيها. وفي الباب الأول تحدث عن الصورة في شعر العزب مبيناً مفهوم الصورة ومصادرها وعناصر تشكيلها. وأما الباب الثاني فقد تحدث فيه الباحث عن الأسلوب وفنياته لدى العزب معالجاً الظواهر الأسلوبية في شعره، وكذلك الجانب الإيقاعي فيه.

وقد بذل الباحث جهداً في محاولته التعرف على مصادر الصورة في شعر العزب، والحديث عن السمات الأسلوبية في شعره. وقد أفدتُ منه في دراسة التراكيب في شعر العزب، وكذلك في دراسة

الصورة، فقد تداخلت الأسلوبية بين دراسته ورسالتنا هذه. ومن سمات الرسالة تقليدها دراسة (محمود عباس عبد الواحد)، وكثرة النقول عنها.

** محمد دياب، نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب، ٢٠٠٥م**

تناول فيها بعض مضامين شعر العزب — السياسي بخاصة – في نبوءات متتابعة دون أن يتعرض للدراسة الفنية، فهو يمهد لما يقوله، ثم يذكر شيئاً من شعر العزب، ويقوم بالتعليق عليه وشرحه، ولم يكن للدراسة منهج واضح – كما صرح المؤلف نفسه –،
وإنما هي خواطر حول مضامين شعر العزب.[1]

** يوسف حسن نوفل، مسافر في التاريخ.**[2]

تعنونت الدراسة بعنوان أحد دواوين العزب الشعرية (مسافر في التاريخ). وقد تحدث الناقد عن شخصية العزب من خلال شعره، فهو فلاح ثائر، مخلص لقريته ومبادئه، وأثبت الناقد ذلك من خلال نصوص من الديوان المذكور الذي صدر أول مرة في سوريا. وقد أمدتني تلك الدراسة بمداخل لدراسة العزب، ومنها عمق ارتباطه بالأرض والأسرة الأمر الذي جعله مرتبطاً بالوطن كله مخلصاً له. وكذلك فهمتُ – من خلالها – سمة من سمات شخصية العزب، وهي أنه لا يشكو شيئاً خاصاً به، وإنما يعبر عن هموم مجتمعه في حدة وصرامة. وكذلك أشارت الدراسة إلى عمق الحس الدرامي في شعر العزب منذ بداياته.

** يوسف حسن نوفل، تنويعات غنادرامية جديد في الشعر الجديد محمد أحمد العزب.**[3]

تحدث الناقد عن انفتاح النص الشعري الحديث وتراسله مع الفنون والأجناس الأدبية الأخرى. وبين الناقد أن تجربة الشاعر العزب الجديدة في مزج الغناء بالدراما تختلف عن تجارب غيره من الشعراء الذين كانوا يضمنون قصائدهم حواراً هنا، أو هامشاً هناك، ولكن العزب في تجربته الجديدة مثَّلَ موقفاً دراميا متكاملاً، وحطم الفاصل بين القصيدة والدراما مما جعل النص العَزْبي لا يعبر عن موضوع الشاعر فحسب بل يبرز موقفه الفكري بصفة عامة.

** محمد إبراهيم أبو سنة، الدكتور الشاعر محمد أحمد العزب في ديوان "تنويعات غنادرامية"**[4]

أشار أبو سنة في البداية إلى تألق الشاعر العزب في إبداعاته المختلفة منذ الستينيات، وبيَّنَ تأثير شعره الذي كان يرن ملء السمع والبصر في المحافل الطلابية. وقد أشاد فيها أبو سنة بتجربة العزب الجديدة، واعتبرها نتيجة لغوص الشاعر عميقاً في تراثه، وبيَّنَ بعض سمات الدرامية في العمل مثل الحوار، وتعدد الأصوات. كما أوضح أنَّ أهم ما يميز الديوان هو البعد الرمزي بما يتصف به من ثراء وعمق.

** أيمن إبراهيم تعيلب، حد الشعر حد الحرية دراسة في شعر محمد أحمد العزب.**

---

1 دياب. نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب. ص١٣.
2 نوفل. أصوات النص الشعري. ص(٨٦ : ٩٤).
3 نوفل. النص الكلي. القاهرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٤٢)، ٢٠٠٤م. ص (١٢٢ : ١٢٦).
4 أبو سنة، آفاق وأعماق وأوراق. ص (١٢١ : ١٢٦).

وهي دراسة مخطوطة تقع في خمسين صفحة، وقدم فيها الباحث تصوره عن علاقة الشعر بالحرية، واستشهد فيها بنماذج من شعر العزب، وأثبت أنه شاعر حر لا يهادن القبح، ولا يصانع الظلم.

ومن العرض السابق ندرك قلة الدراسات التي تعرضت لشعر محمد أحمد العزب كماً وكيفاً، وأغلبها مجرد إشارات لبعض مضامين ديوان جديد من دواوينه الشعرية، وهذه الدراسات يغلب عليها الطابع الصحفي.

تلك بعض الأسباب التي جعلت الباحث يختار شعر 'محمد أحمد العزب' موضوعاً لرسالته، ويوجزها في:

أ – تميز النتاج الشِّعري للعَزَب كيفاً وكماً.

ب – تنوع تجربة الشاعر وثراؤها وأصالتها.

ج – قلة الدراسات حول شعره.

د – امتلاك الشاعر رؤية خاصة في النظر لقضايا عصره وهموم مجتمعه.

هـ – قوة الشاعر وجرأته. وتميزه بالموضوعات الشائكة، والأسلوب الصادم.

الخطاب

*** مفهوم الخطاب:**

لقد صار من نافلة القول تأكيد خصوصية التركيب الشعري، وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي الذي يهتم – أول ما يهتم – بالهدف التوصيلي الإبلاغي، على عكس الخطاب الإبداعي الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبلاغية. وبذلك يكون التعبير الإبداعي أشد تأثيراً في النفس عبر ما يستعمله من أساليب تخص بنَى النسيج اللغوي مفردات وتراكيب وإيقاعاً وتصويراً.

إنَّ مصطلح (خطاب) من المصطلحات التي ولجت الدّراسات النقدية الحديثة، وأصبحت أكثر تداولاً لدى النقاد العرب المعاصرين نتيجةَ احتكاكهم بالتيارات النقدية العالمية، ورغبةً منهم في تجاوز المفاهيم التقليدية، والسعي إلى آفاق المعرفية العلمية.

فإذا ما انتقلنا إلى تعريف مصطلح (الخطاب)، عرفنا أنه ليس بالأمر الهين؛ وهذا ما يقرره الدارسون: ''ففي كل النظريات الثقافية والنقدية توجد صعوبة تفسيرية حادة في تقرير مفهوم الخطاب.''[1] ويؤكد أحد النقاد ذلك بقوله: ''الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر عبثاً تحول إمساكه باليد، فهو ينفلت من كل شيء: من المنهج، وسوط الناقد، بل إنه ينفلت حتى من ذاته، ومن السلطة، والأنظمة الجائرة.''[2]

ويُرجع أحد الباحثين صعوبة تعريف الخطاب إلى أمرين:

''أ – **إشكالية الأصالة**، ويتجلى أمرها في ظل ممارسات ثقافية كثيرة ومتنوعة تحاول أن تضفي على المصطلح دلالات حديثة، وتعمل على انتزاعه من حقل معرفي، وتستعمله في حقل معرفي أخر دون أن تراعي خصائصه التي اكتسبها ضمن حقله الأصلي، الأمر الذي يُغَذِّي المصطلح بمفاهيم غريبة.

ب – **إشكالية المعاصرة**، ويتجلى أمرها في ظل ممارسات ثقافية أكثر تواتراً وتنوعاً، تعمل على نقل المصطلح من ثقافة إلى أخرى دون أية مراعاة لخصائصه التي اكتسبها من البنية الثقافية الأصلية التي نشأ وتشكّل فيها، ودون مراعاة أيضاً لخصائص الثقافة التي يصار إلى استخدامها فيها.''[3]

ويضيف أحد النقاد سبباً ثالثاً بقوله: ''لقد خضع مفهوم الخطاب لمجموعة من التحديدات النظرية المختلفة في المجالات التي استُعمِل فيها، وترجع هذه الاختلافات إلى المنطلقات النظرية لهذه

---

1 سارميز. مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، ترجمة عصام كامل خلف، القاهرة، دار فرحة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ص٣٧.

٭٭ وانظر في المعنى ذاته: نورية صالح فوزي، ''الخطاب المسرحي في النقد الأدبي''، مجلة فصول، مج (١٦)، ع (٣)، ١٩٩٧م، ص١٨٩.

2 رابح بوحوش، ''الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب''. مجلة الموقف الأدبي. اتحاد الكتاب العرب. ع (٤١٤). تشرين الأول. ٢٠٠٥م، ص١٧.

3 عبد الله إبراهيم، ''إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)''، مجلة أفاق عربية، السنة الثامنة عشرة، ١٩٩٣م، ص٥٦.

التصورات وخلفياتها الابستمولوجية.''[1]

وقد تكون الترجمة أحد أسباب عدم استقرار هذا المصطلح، فقد تم ترجمته عدة ترجمات. يقول فاضل تامر: ''أما بخصوص الترجمة [أي ترجمة مصطلح خطاب] فقد تعددت الترجمات، واختلفت بين الباحثين والنقاد، وأطلقت مسميات كثيرة عليه مثل: الإنشائي، والحديث والكلام والقول والنص.''[2]

وسوف نتلمس مفهوم (الخطاب) كما جاء في اللغة، ثم في القرآن الكريم، وعند نفر من النقاد القدماء والمحدثين. فالخطاب: لغةً هو الكلام، ففي لسان العرب ''الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطاباً، وهما يتخاطبان.''[3]

ولا يختلف ما جاء في معاجم اللغة الأخرى عما جاء في اللسان. فإذا ذهبنا نستقرئ مدلول لفظة (الخطاب) في القرآن الكريم، فإنها قد وردت في ثلاثة مواضع بصيغة المصدر هي: قوله تعالى: (وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ) (ص: ٢٠)، قال الزمخشري: ''وأردت بفصل الخطاب: الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد، والحق والباطل، والصواب والخطأ، وهو كلامه في القضايا والحكومات، وتدابير الملك والمشورات. وعن علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وهو قوله: البينة على المدّعي واليمين على المدَّعَى عليه. وهو من الفصل بين الحق والباطل، ويدخل فيه قول بعضهم: هو قوله «أمّا بعد» لأنه يفتتح إذا تكلم في الأمر الذي له شأن بذكر الله وتحميده، فإذا أراد أن يخرج إلى الغرض المسوق إليه فصل بينه وبين ذكر الله بقول: أمّا بعد، ويجوز أن يراد الخطاب القصد الذي ليس فيه اختصار مخلّ ولا إشباع مملّ. ومنه ما جاء في صفة كلام رسول الله – صلى الله عليه وسلم – أنه فصل لا نذر ولا هذر.''[4]

ونلاحظ في سياق ورود لفظة (خطاب) في الآيات القرآنية الثلاث، أن الخطاب يُقرن دائماً بالعزة، وشدة البأس، وبالحكمة، وبالعظمة والجلال لله – تبارك وتعالى –. وكذلك فهو مراجعة الكلام، أو الكلام الذي يقصد به الإفهام، ويرتقي به إلى مستوى أرفع شديد اللصوق بمعاني سامية تتَفَاوَتُ بين العزة (وعَزَّني في الخطاب)، والحكمة (وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب)، والعظمة الربانية والجلال الإلهي (رب السماوات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطاباً). هذا، وقد وردت اللفظة في ثلاثة مواضع أخرى من القرآن الكريم[5]

وفي معجم ألفاظ القرآن الكريم ''خَاطَبَهُ مخاطبةً وخطاباً: تكلم معه، والخَطْب: الشأن الذي تقع

---

1 ديان مكدونيل. مقدمة في نظريات الخطاب. ترجمة وتقديم عز الدين إسماعيل. القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١م، ص٢٤.

2 فاضل تامر. مدارات نقدية. بغداد، دار الشئون الثقافية العامة. ١٩٨٧م. ص٢١١.

وانظر: – عبد السلام حسن سلام، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر. رسالة دكتوراه. كلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م، ص٣.

3 ابن منظور. لسان العرب، مادة (خطب)

4 الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، الرياض، مكتبة العبيكان، ١٩٩٨م، ج (٥)، ص٢٤٨.

– راجع سورتي: (ص ٢٣) – (النبأ. ٣٧).

5 (الفرقان: ٦٣) – (المؤمنون: ٢٧) – (هود: ٣٧).

فيه المخاطبة."[1] والخطاب كما ورد في كتاب (الكليات) هو: "الكلام الذي يُقصد به الإفهام، إفهام من هو أهلٌ للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطاباً."[2] قال الآمدي: "إن الخطاب هو اللفظ المتواضَع عليه، المقصود به إفهام مَنْ هو متهيئ لفهمه."[3]

وذهب (التهانوي) إلى تعريف (الخطاب) بحسب أصول اللغة على أنه: "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام."، مميزاً بين الكلام عامة والخطاب بوصفه نوعاً من الكلام؛ حيث أشار إلى أنَّ الكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس، فالخطاب "إما الكلام اللفظي، أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام."[4]

ويعرفه بعض الدارسين المحدثين كالآتي:

يقول حسن البنا عز الدين: "الخطاب كل نطق يفترض متكلماً وسامعاً ويفترض من المتكلم نية التأثير على الآخر."[5] ويقول طه عبد الرحمن: "إن المنطوق به، أي الخطاب، الذي يصلح أن يكون كلاماً، هو الذي ينهض بتمام المقتضيات التواصلية الواجبة في حق ما يسمي خطاباً، إذ حدُّ الخطاب أنه كلّ منطوق به موجَّه إلى الغير بغرض إفهامه مقصوداً مخصوصاً."[6] ويقول سعيد علوش: "الخطاب مجموع التعابير الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي."[7] ويعرفه عبد الله إبراهيم على أنه "مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة تخضع في تشكيله وفي تكوينه الداخلي لقواعد قابلة للتنميط والتعيين مما يجعله خاضعاً لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه أسردياً كان أم شعرياً."[8]

وأما تعريف الخطاب (Discourse) عند بعض النقاد الغربيين، فهو عند ميشيل فوكو: "النصوص والأقوال كما تعطي مجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي."[9] ويعرفه (فوكو) أيضاً: "يعني التجسيدات (النصوص) المنظمة للمعرفة وللممارسة في تمفصلها مع الزمان والمكان، وقد نكتشف خطابات معينة عن وجود (إدراك) محدد، وهو المصطلح الذي استخدمه (فوكو) ليشير إلى وجود منظومة من العلاقات أكثر تعقيداً."[10] ويعرفه تودروف على أنه "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما."[11]

وأشارت ديان مكدونيل إلى ضرورة التفريق بين مصطلح (الخطاب) و (اللغة)، "فالخطاب يعني

---

1 مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم ألفاظ القرآن الكريم، القاهرة. ١٩٨٨م، مج (١). مادة (خطب)، ص٣٥٩.

2 أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م، ص٤١٩.

3 الآمدي. الإحكام في أصول الأحكام، بيروت، دار الكتب العلمية. ١٩٨٠م، ج (١). ص١٣٦.

4 التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج. بيروت. مكتبة لبنان ناشرون. ١٩٩٦م، ج (١)، ص٧٤٩.

5 حسن البنا عز الدين، "الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا". مجلة فصول. مج (٥)، ع (٣). ١٩٨٥م، ص١٠٣.

6 طه عبد الرحمن. اللسان والميزان، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ١٩٩٨م. ص٢١٥.

7 سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء. سوشيرسن للنشر، ١٩٨٥م، ص٨٣.

8 إبراهيم. إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، ص٥٩.

9 ميشيل فوكو. حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت. بيروت والدار البيضاء، ط (٢)، ١٩٨٧م، ص٢٥.

10 فوكو، حفريات المعرفة. ص٣١.

11 تزفتان تودروف، اللغة والأدب في الخطاب الأدبي. ترجمة سعيد الغانمي. بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ١٩٩٣م، ص٤٨

الطريقة التي تشكل بها الجُمَل نسقاً متتابعاً، وتشارك في كل متجانس، وتتنـوع علـى الـسواء، كمـا إن الجمل تترابط في الخطاب كي تصنع نصاً.''[1]

وبـين الخطـاب والـنص علاقـة قويـة جـداً ''فالخطـاب مجموعـة مـن النـصوص ذات العلاقـات المشتركة، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق، وإذا كـان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقـتران في الـذاكرة مـن خـلال اسـتعمال النص فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما، أو جملة الهموم المعرفية التي جرى التعبير عنها في إطار ما.''[2] فالنص — على ذلـك — جـزء مـن الخطاب.

أما في المعاجم الأجنبية فإن الخطاب – وفق معجم أوكسفورد الموجز للغة الإنجليزية – يُعَرَّف على أنه:

- ''عملية الفهم التي تمر بنا من المقدمة حتى النتيجة اللاحقة.
- الاتصال عبر الكلام أو المحادثة، القدرة على المناقشة.
- سردي.
- تناول أو معالجة مكتوبة، أو منطوقة لموضوع طويل مثل بحث أو أطروحـة أو موعظـة أو مـا أشبه ذلك.
- الاتصال المألوف، المحادثة.
- أن يقوم بخطاب تعني أن يتحدث ويناقش مسألة ما.
- أن يتكلم أو يكتب بشكل مطول عن موضوع ما.
- أن يدخل في نقاش منطوق أو مكتوب، أن يخبر، أن ينطق.
- أن يتحدث مع، أن يناقش مسألة مع، أن يخاطب شخصاً ما.
- المخاطب هو الذي يخاطب، المخاطب هو الذي يفكر.
- عملية أو قدرة أو مقدرة التفكير على التوالي منطقياً، عملية الانتقال من حكم لآخر بتتابع منطقي، ملكة التفكير.''[3]

ومن العرض السابق ندرك أنَّ الخطاب الفني يقوم بتقديم نفسـه، وما يتبناه بطريقة غير مباشرة عن طريق التصوير الفني وأدواته المختلفة كالتخييل والرمز والتـصوير وغيرهـا. ويحـاول مـن خـلال ذلك التأثير في المجتمع بطريقة غير مباشرة، وفي نشر ما يعتقده ويؤمن به. فالخطاب الفـني رسـالة موجهة من المبدع إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينـهما من خلال نظامٍ للغة.

---

1 مكدونيل. مقدمة في نظريات الخطاب. ص٧٣.

2 روبرت دى بوجراند، النص والخطاب الإجراء، ترجمة تمام حسان، القاهرة. عالم الكتب. ١٩٩٨م، ص٦.

3 بتصرف من:
The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles.p563

ولدراسة الخطاب أهمية كبيرة لأنها: ''المجال الذي يتم فيه الكشف عن الكيفيات، والوقوف على الدوافع الموجهة لها، والوظائف التي تحققها.''[1]

• عناصر الخطاب ووظائفه:

أما عناصر الخطاب فهي — وفقاً لمخطط ياكبسون —:

- ''المُرْسِل: الذي يرسل الرسالة إلى شخص ما. ومن يتكلم أو يكتب.
- الرسالة: موضوع الإيصال.
- المرسَل إليه: مستقبل الرسالة (المتلقي) وغاية إرسالها.
- المحيط (السياق): المرجع الذي يحيط المرسل إليه به علماً، (حتى يستطيع إدراك مادة القول).
- رموز الإيصال (الشفرة): وهي مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة.
- التماس أو قناة الإيصال: وهي مادية ونفسية وبموجبها يقوم التبادل ويستمر دوامه.

سياق

رسالة

مُرسِل ________________________ مُرسَل إليه

وسيلة

شفرة

وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول، واختلاف الأقوال في طبيعتها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه فليست المسألة مسألة الوظيفة الوحيدة، بل مسألة الوظيفة المهيمنة وبذا تختلف الوظائف حسب تركيزها على العناصر.''[2]

ولقد حدد جاكبسون تلك الوظائف على النحو التالي:

''- الوظيفة الإخبارية، التعليمية، التفسيرية، فنحن نتكلم لكي نقول شيئاً، أو نعرف به.

- الوظيفة التعبيرية، فنحن لا نتكلم لكي نعبر وحسب، وإنما نتكلم أيضاً لكي نخبر عن أنفسنا، والرسالة في هذه الحالة مركزة على المرسل، يعبر فيها عن خوفه، وغضبه، وسخريته، ومعتقده ... الخ وهو هنا ينقل كذلك خبراً، لكنه مختلف عن الأول. وإذا كنا نقدر أن نطرح حول الوظيفة الأولى سؤالاً هو: هل الخبر حق أم باطل؟ فإن السؤال حول الوظيفة الثانية هو: هل الخبر صادق أم كاذب؟

- الوظيفة التحريضية: يمكن أن نتكلم أيضاً لكي نحرض، لكي ندفع إلى العمل، كأن نعطي أمراً أو نصيحة، والرسالة هنا مركزة على المرسل إليه (المتلقي)، ووظيفتها تحريضية وهي لا تدخل في مجال الخطأ والصواب، وإنما مجالها المشروعية واللامشروعية: هل لي الحق في إعطاء هذه الرسالة أم لا؟

- وظيفة المؤانسة (Phatique): الرسالة هنا لا هدف لها إلا إقامة علاقة اتصال، أو تثبيتها، أو قطعها.

---

1 مكدونيل. مقدمة في نظريات الخطاب. ص٩ من مقدمة المترجم.

2 منذر عياشي. مقالات في الأسلوبية. دمشق. اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١م، ص٢١٤.

لا نتكلم هنا لنقول رسالة، بل لنأنس إلى ما حولنا وليأنس به. وهنا لا نبحث عن حقيقة، هنا نأنس مع العالم.
- الوظيفة الوصفية النقدية: وهي التساؤل حول لغتنا، حول ما لا يفهم من كلامنا: ماذا تريد أن تقول؟ ماذا تعني؟
- الوظيفة الشعرية: وهي أن يكون هدف الرسالة ذاتها، بوصفها واقعاً مادياً، باستقلال عن معناها، وتتجلى هذه الوظيفة بقدر ما يكون الدال أكثر أهمية من المدلول وبقدر ما تتغلب كيفية القول على مادة القول.[1]

ونستشف مما سبق أن أهم سمات الخطاب تتمثل في:
١- إن الخطاب - كما تتفق حول ذلك معظم التعريفات - وحدة لغوية أشمل من الجملة، وهو مُركّب من جُمَل منظومة طبقاً لنسق مخصوص من التأليف.
٢ - إن الخطاب نظام من الملفوظات، والتأكيد على المظهر اللفظي للخطاب يتحدد أصلاً من اشتغال اللسانيين على الكلام بوصفه مظهراً لفظياً خاصاً بالفرد وكونه أكثر المظاهر الإشارية تعبيراً عن اللغة التي يعتمدون عليها بوصفها قاعدة معيارية عامة.
٣ - إن مصدر الخطاب فردي، وهدفه الإفهام والتأثير، وهذه الخصيصة تقرر المصدر الفردي للخطاب كونه نتاجاً يلفظه الفرد ويهدف من ورائه إلى إيصال رسالة واضحة المرمى ومؤثرة في المتلقي.
٤ - إن متلقي الخطاب لابد أن يستشف القصد الذي ينطوي عليه، وأن يتمثل الرسالة الدلالية التي تكمن فيه، وذلك لكي تكتمل دائرة الاتصال، وهنا لابد أن تحضر أيضاً مكونات أخرى من عناصر نظرية الاتصال كالشفرة والسياق لكي ينفذ قصد القائل إلى المتلقي.

---

1 أدونيس. كلام البدايات. بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩م. ص١١٣ - ١١٤.

التأويل

قارئ الشعر الجديد يجده متسماً بكثير من الغموض، لا باعتبار أن قدراً من الغموض ضروري للشعر الجيد، ولكنْ أصبح الغموض – عند البعض – هدفاً لذاته. والغموض في الشعر ليس أمراً جديداً؛ فقديماً عدَّ أبو إسحق الصابي 'الغموض' سمة 'الشعرية الفاخرة' عندما قال: ''أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه.''[1]

على أنَّ في الأمر اختلافاً، فإذا كانت الشكوى من الغموض الشعري – في القديم – فردية، فإنها تكاد تكون شكوى جماعية من غموض الشعر الحديث، ''إنّ هذا الشعر الجديد يمثل اتجاهاً جمالياً يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض. وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يُكيِّفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد، ولكن كثيراً ما يقف حائلاً دونهم وهذا التكيف خاصية في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوم من مقومات وجوده، وأعني بذلك غموض هذا الشعر.''[2]

وهذا ما جعل هناك فجوة بين الإبداع الشعري وبين جماهير المتلقين، وهو – أيضاً – ما جعل النقاد يفكرون في مداخل غير تقليدية لقراءة النص الشعري وفهمه تعتمد على ''البحث عما وراء ظاهر الكلمات، أي البحث عن الرموز الكامنة في النص.''[3]

ومن هنا تكتسب النظرة التأويلية للنص الشعري الحديث أهمية كبيرة؛ فهي ''القادرة على استحضار كل إمكانيات أي عمل أو نص ندرسه.''[4]

ويُعدُّ النص الشعري ''أكثر أنواع الخطاب احتفالاً بالرموز، والإيحاء، والتصوير والمجاز، والعلامات مما يجعله محتاجاً إلى تفسير دلالات تلك الرموز والعلامات والصور واستبانتها والوصول إلى كُنهها، والبحث عن العلاقات التي تجمع بينها، ومن ثم كشف المغازي والمقاصد التي تكمن خلفها.''[5] إن النص الشعري الحديث لا يهدف إلى تقديم معنى محدد، وإنما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية، مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمراً صعباً لا تطمئن إليه أذهان المتلقي، فيصبح التأويل ضرورة لا مفر منها. وهؤلاء المتلقون – القراء – هم الذين ''يصنعون المعاني، ولهم الحق في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين.''[6] الأمر الذي سمح لبعضهم أن يبيح للقارئ ''الحرية التامة في خلق النص وتأويله، وأغفل ما يمكننا تسميته بسوء

---

1 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ج (٤)، ص٧.

2 عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. ١٩٦٧م ص ١٨٧.

3 بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، الكويت، دار العروبة، ٢٠٠٤م. ص٢٠١.

4 قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص٢٠٤.

5 عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، القاهرة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ١٩٩٦م، ص٢١.

6 روبرت شولز، ''سيمياء النص الشعري''. ضمن كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م، ص٣١.

التأويل.[1] فأصبح للتأويل سلطان خطير على النص، وعلى حد قول أحد النقاد: ''ويبقى التأويل سلطان القراءات، فأي قراءة إلى يومنا هذا يجوز لها أن تند عن الخضوع لسلطان التأويل، فلا كانت قراءة.''[2]

ووفق هذا المنظور التأويلي الذي يدخل مع سؤال الشعر في محاورة وجدل، تبرز القراءة كفاعلية إبداعية متميزة، ويتحول القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، أمام سؤال علامات الشعر السيميائية والتناصية التي تنتظم في طرائق التأويل الشعري والتي تؤسس مع القارئ علاقة تفاعل تمنحه حق فك أسرار سؤال الشعر بوصفه منتجاً للنص.

ويُعتبر 'التأويل' أحد أهم المداخل لإضاءة النص الشعري؛ فالنص الشعري الحديث أصبح فضاءً مثقلاً بالرموز والأساطير، واللغة المكثفة، والمفارقة، والتواصل التراثي، وتفاعل وتداخل الأنواع الأدبية، ولم يعد وثيقة تسجيلية لأحداث عصره ومجتمعه يسهل فك شفراته بمجرد التعرف على تلك الأحداث. لذلك اتخذه الباحث منهجاً لدراسة شعر العَزَب. وسوف يُجَلّي الباحث فيما يأتي بعض جوانب مصطلح التأويل، وبيان المقصود منه في هذه الدراسة.

التأويل .. لغةً واصطلاحاً:

إن ظاهرة 'التأويل' من الظواهر اللغوية التي لها أهميتها وخطورتها في تاريخ الفكر الإنساني عامة، والفكر الإسلامي خاصة، وذلك ''منذ حاول الناسُ تفهُّمَ الكتب السماوية، ولقد كان لهذه الظاهرة دورها البالغ في كل البيئات الإسلامية على اختلاف مقوماتها في الفكر والثقافة، وذلك لارتباطها أساساً بالدلالة الأسلوبية، ومحاولة التوصل إلى الغاية المقصودة.''[3] وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''العمق التاريخي للتأويل في ثقافتنا العربية يؤهله موضوعياً لاستقطاب ما عجزت عن استقطابه مناهج ونظريات نقدية شتى على مستوى الأداء النقدي، وعلى مستوى القبول، ويدعمه في أهليته اشتغال الغرب عليه.''[4]

إذن فليس التأويل عَرَضاً يُقصى ويُبعد، وإنما هو منهج للبحث والأصل والجذر والأساس، لا يخفى على كل باحث في التراث الإنساني ما له من قيمة كبرى، وحمولة دلالية عالية.

والتأويل مصدر على وزن 'تفعيل' للفعل 'أَوَّلَ'، وليست هناك اختلافات ذات بال بين معاجم اللغة في معناه. ففي معجم مقاييس اللغة لابن فارس ''أول: الهمزة والواو واللام أصلان: ابتداء الأمر، وانتهاؤه.''[5] وفي اللسان ''أول: الأَوْلُ: الرجوع. آل الشيءُ يَؤُول أولاً ومآلاً: رَجَعَ. وأَوَّل إليه الشيءَ: رَجَعَه ... وأَوَّلَ الكلام وتَأَوَّلَهُ: دبره وقدره، وأوله وتأوله.''[6] وقال الراغب: ''التأويل من الأول أي الرجوع إلى الأصل، ومن الموئل الموضع الذي يرجع إليه، وذلك هو رد الشيء إلى الغاية المرادة منه علماً

1 شولز. سيمياء النص الشعري، ص٣٢.
2 عبد القادر عبو. ''مركزية التأويل في محاورة النص الشعري المعاصر''، الدار البيضاء. مجلة علامات، عدد (٤٠)
http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n40_09abbou.htm.
3 السيد أحمد عبد الغفار. ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية. د.ت، ص١٥.
4 صلاح صالح، ''مشكلات النقد التأويلي''، الكويت، مهرجان القرين الثقافي، ٢٠٠٦م، ص١.
5 ابن فارس، معجم مقاييس اللغة. عبد السلام هارون، بيروت. دار الفكر، ١٩٧٩م، ج(١) ص١٥٨.
6 ابن منظور. لسان العرب، مادة (أول).

كان أو فعلاً، وتأوُّلُهُ أي بيانه الذي هو غايته المقصودة منه."[1] مما سبق من أقوال أئمة اللغة يتبين أن التأويل مبنى يَحمل في طياته معاني الرد، والصرف، والتحول، والرجوع، والعاقبة، والمرجع والمصير، والتغيير، والوضوح والظهور، والتفسير والتدبر.

ويذكر صاحب المعجم الفلسفي أن التأويل "مشتق من الأول، وهو في اللغة الترجيع، تقول أوله إليه رجَّعَه، أما عند علماء اللاهوت فهو تفسير الكتب المقدسة تفسيراً رمزياً، أو مجازياً يكشف عن معانيها الخفية (...) وما يسميه الفيلسوف استقراءً، يسميه اللاهوتي تأويلاً. والغرض من الطريقتين معرفة بواطن الأشياء."[2]

والتأويل في الشرع " صرف [لفظ] الآية عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة."[3] وقد ورد لفظ التأويل (تأويل – تأويلاً – تأويله) في القرآن الكريم سبع عشرة مرة[4]، وتتراوح معاني التأويل في القرآن الكريم بين البيان، والغاية المقصودة، والمآل والعاقبة، والرجوع إلى أصل الكلام، وتعبير الرؤيا، وحقيقة حاله، والتفسير."[5]

وهناك مِن العلماء – بخاصة المتقدمون – مَنْ جعل 'التفسير' و'التأويل' بمعنى واحد، ولكنَّ أكثرهم يفرقون بينهما، فالتفسير: توضيح وكشف وإيضاح لألفاظ، أما التأويل فهو وسيلة أخرى للتنقيب وسبر الأغوار للوصول إلى العمق والأهداف الغائبة، وبذلك يكون التفسير أعمَّ من التأويل. والتفسير يكون للألفاظ، والتأويل يكون للمعاني، والتفسير يكون للمفردات، والتأويل يكون للأساليب، والتفسير ليس فيه وجوه، والتأويل فيه وجوه يرجح المؤول أحدها، ولذا كان التفسير قطع، والتأويل احتمال وترجيح.[6]

إن النشاط التأويلي في الثقافة العربية نشاط مستمر ومطرد منذ أن بدأ العرب ينتجون ثقافة بلغتهم العربية، فلقد وُجد مِن النقاد مَن اشتغلوا على الشعر الجاهلي وتذوقوا بنيته السطحية والعميقة، ثم صار التأويل ممنهجاً منظماً مع تأصُّل علوم القرآن الكريم. ومع تفرع المذاهب الإسلامية صار كل مذهب يَنظر إلى النص المقدس نظرة تختلف عن غيره من المذاهب، فتعددت التأويلات، وصار للأصوليين تأويل، وللشيعة تأويل، وللصوفية تأويل، وللنحويين تأويل.[7]

---

1 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، د.ت، ص٣١.

2 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م، ج (١)، ص٢٣٤.

3 علي بن محمد الجرجاني، التعريفات. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٥م، ص٢٥.

4 محمد فؤاد عبد الباقي. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. القاهرة. دار ومطابع الشعب. د.ت، ص٩٧.

5 محمد هادي معرفة، التأويل في مختلف المذاهب والآراء، طهران. المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية، ص١٠، وما بعدها بتصرف.

6 راجع: – السيد أحمد عبد الغفار، النص القرآني بين التفسير والتأويل، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية. ١٩٩٨م، ص٩١.
– صلاح عبد الفتاح الخالدي، التفسير والتأويل في القرآن، عمّان. دار النفائس. ١٩٩٦م، ص٢٣.

7 راجع:
– نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، بيروت، دار التنوير، ١٩٨٣م.
– كنعان مصطفى سعيد شتات، التأويل عند الأصوليين، غزة، ماجستير. كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٧م.
– عبد الله بن علي الطعيمي، التأويل الكلامي عند الإباضية دراسة وتحليل. الرياض، ماجستير، كلية التربية جامعة الملك سعود. ١٤٢٥هـ.
– فلاح إبراهيم نصيف الفهدي، التأويل النحوي في الحديث الشريف. بغداد. دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.

أما في المفهوم الغربي ''فإن 'التأويل' تقابلها لفظة Hermeneutics أو Interpretation في اللغة الإنجليزية. وقد أصبحت اللفظة الأولى أشيع، لأن الثانية ألصق بالتفسير والشرح منها بالتأويل، والتفسير مرحلة من مراحل التأويل، كما سيأتي، لهذا غدت كلمة Hermeneutics تعني عندهم علم التأويل.''[1]

وعلى هذا فإن الهرمنيوطيقا ''كما تترجم إليها كلمة في معظم الأحيان'' تمثلت في الحضارة الأولى في تفسير الكون بوصفه كلمة غامضة من جهة، وفي تفسير النصوص الأسطورية من جهة أخرى، وتفسير العملية الإبداعية بوصفها ترجمة للوحي الإلهي من جهة ثالثة. أما المفهوم الاصطلاحي الحديث للهرمنيوطيقا فهو: ''فهم النصوص وتفسيرها، أو –كما قال جادمر– حل إشكالية الفهم بحصر المعنى ومحاولة الإحاطة به بواسطة تقنية ما، فمبادئ الهرمنيوطيقا – كما قال ديلتاي – يمكن أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة في الفهم.''[2]

ويبين أحد النقاد البيئة التي نشأ فيها التأويل في الغرب بقوله: ''ولقد نشأ التأويل مرتبطاً بالدراسات الدينية للكتاب المقدس؛ وذلك رغبة في فهم الدين المسيحي، وقد انتقل المفهوم بعد ذلك إلى العلوم الإنسانية على يد مارتن لوثر.''[3]

والتأويل طريقة أفضل للفهم لأنه لا يكتفي بحدود الرؤية الظاهرة على السطح، بل يسعى – لكي يكون تأويلاً – إلى الغوص في الأعماق وقراءة ما يختبئ في ظلال الكلمات، وما بين السطور، وفي

– محمد بن عبد الرحمن المغراوي، **المفسرون بين التأويل والإثبات**، بيروت، مؤسسة الرسالة ودار القرآن، ٢٠٠٠م.
– إبراهيم محمد طه، **التأويل بين ضوابط الأصوليين وقراءات المعاصرين دراسة أصولية فكرية معاصرة**، ماجستير، كلية التربية جامعة القدس، ٢٠٠١م.
– السعيد شنوقة، **التأويل في التفسير بين المعتزلة والسنة**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت.
– عبد القادر فيدوح، **نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية**، دمشق، الأوائل للنشر، ٢٠٠٥م.
– عائشة بنت مرزوق اللهيبي، **التأويل النحوي في كتب إعراب الحديث**، الرياض، ماجستير، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، ١٤٢٣هـ.

1 عبد القادر الرباعي، **تحولات النقد الثقافي**، عمّان، دار جرير، ٢٠٠٧م، ص٧٦.

2 الرباعي، **تحولات النقد الثقافي**، ص٧٧.
تحدث كثير من النقاد عن الهرمينوطيقا، وعن التأويل عند الغربيين. راجع:
– نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.
– ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط (٣)، ٢٠٠٢م.
– محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.
– ج. هيو سلفرمان، **نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية**، ترجمة حسن ناظم وعلي صالح حاكم، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.
– ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا**، ترجمة خالدة حامد. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٥م.
– هانس غيورغ غادامير. **فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف**. ترجمة محمد شوقي الزين، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٦م.
– عمارة ناصر، **اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.
– عادل مصطفى، **مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر**. القاهرة. رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.
– عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، الجزائر، منشورات الاختلاف. ٢٠٠٧م.
– جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، ترجمة عمر مهيبل. الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.
– يوسف إسكندر، **هرمينوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هرمينوطيقية في الشعرية**، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.
– مليكة دحامنية، **هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**. دمشق. اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.

3 محمد المتقن، ''في مفهومي القراءة والتأويل''، مجلة عالم الفكر. الكويت. ع (٢)، مج (٣٣)، أكتوبر، ٢٠٠٤م، ص٧، وما بعدها.

الفجوات المتروكة موضوعياً في أي نص أدبي. وهو – من هذا الجانب أيضاً – يمنح النصوص عمقها المناسب وقيمتها الفعلية التي يمكن أن تحجبها عنها القراءة السطحية أو المستعجلة، ''فالنص – في هذا السياق – يمكن تشبيهه بخِزَانات ذات أرفف وأدراج ملأى بالموجودات، فتكتفي القراءة الأولية بفتح الخزانة وتعرف ما تراه العين في الواجهة، ولكن عملية التأويل في هذه الحالة تعني التنقيب والتفتيش في مختلف الزوايا المعتمة الميتة، وفي ثنايا الموجودات المخزنة أيضاً، ويحدث كثيراً أن تكون الأشياء الثمينة مخبأة بشكل جيد. إن لم نقل: إن القاعدة في خزن الأشياء الثمينة تقتضي تخبئتها بشكل جيد.''[1]

والمتابع للحركة النقدية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين يجد تخلخلاً وحراكاً في النظر إلى مراكز الثقل، بمعنى أن النص الأدبي كان يُنظر إليه من جوانب كثيرة مختلفة، وزوايا متعددة، ثم بدأ التركيز على أحد جوانب العملية النقدية لنجد أنفسنا – في النهاية – نركز على المؤلف، ثم على النص، ثم على القارئ. ليصبح الحديث عن موت المؤلف، واختفاء النص، ولا نهائية القراءات. وقد اعتُبرت نظريات القراءة في النقد ''مطافاً متأخراً من مطافات النظرية النقدية، فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص، إلى التمحور حول القارئ.''[2]

وتتفق النظريات النقدية الحديثة في أمرين على الأقل:

''الأول: نبذ الدور التقليدي للقارئ، وإعطاء القارئ المعاصر دوراً فاعلاً حاسماً في تحديد المعنى.

الثاني: كون النص – في تصورها – لا يحمل معنى جاهزاً، فالقارئ هو مَن يملأ ثغرات النص وبياضاته.''[3]*

* القراءة التأويلية:

عرفنا من العرض السابق مدى التعقيد والغموض الذي يتصف به الشعر الحديث، فهو يتصف بتعقيداته التعبيرية، وتشتته الدلالي، ومفارقاته المرجعية، وتهشيم الصور، وغموض الرمز، وإبهام الأساطير، والشروخ، والفراغات، والانفلات المعجمي الأمر الذي يستلزم استحضار أدوات بديلة لتلقيه وفك شفراته، هذه الأدوات هي ''القراءة التأويلية بما تتضمنه – أو يتداخل معها – من تحليل وتفسير عميق.''[1]

---

1 صلاح صالح، ''مشكلات النقد التأويلي''، ص٥.

2 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص١٣٥.

3 المتقن، ''في مفهومي القراءة والتأويل''، ص١٢.

* وانظر:

– نبيلة إبراهيم، ''القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال''، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (٥)، ع (١)، ١٩٨٤م.

– جي هيلس ميلر. أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٧م.

– فولفجانج إيسر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

– سيزا قاسم. القارئ والنص العلامة والتأويل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

– حامد أبو أحمد، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة. القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٣م.

– رولان بارت، ''من أين نبدأ'' ضمن كتاب نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، اللازقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م

– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م

– حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٧٦)، ٢٠٠٨م

وإذا كان شعر الحداثة لا يكرر وعياً، ولا ينقل معنى، بل يخلخل الوعي، وينقل المعنى من خلال رؤيته الخاصة، ''فأصلح شيء لهذا الشعر هي القراءة التأويلية؛ لأن هذا الشعر متاهة، ولأنه تساؤل، ولأنه لا يحمل دلالة نهائية محددة، بل هي احتمالية ومؤجلة، والقراءة التأويلية هي القادرة على انتظار المؤجل، وفهم الملتبس، وقبول المحتمل.''[٢]

والقراءة التأويلية منفتحة على القراءات والمناهج الأخرى تتفاعل معها وتستفيد منها، فهي تستفيد من السيميائية، فمعرفة النظام السيميائي الخاص بالنص يسهم كثيراً في عملية التأويل، إذ يدعونا إلى التعرف على الأعراف اللغوية للعمل الذي ندرسه، ونحدد كذلك الملامح اللغوية الخاصة بالسياق والتراكيب. كما يقدم لنا النظام السيميائي للغة في مستواها النثري / المعياري ليقوم المؤول بعد ذلك بنفي التأويلات النثرية لبلوغ القراءة الشعرية، ويقصد بذلك ''أن يمتلك القدرة على إعادة صياغة أية علامة لتخرج من بعدها النثري / المعياري كي تتناسب ووضعها الجديد في المستوى الشعري.''[٣]

كما استفادت قراءتنا التأويلية لشعر محمد أحمد العزب من نظرية التلقي التي تغذي التأويل بمزيد من المعاني والمضامين، وتزيد من جرأة المتلقي على اقتحام النص، واختراقه، والتوغل في مستواه الباطن. كما استفادت القراءة التأويلية من الأسلوبية في التعرف على طريقة الكاتب في الخطاب، والاقتراب من مستويات الخطاب البلاغية وتحليلها وتعليلها.

وقد آمن الباحث بمجموعة من الخطوات أثناء تعامله مع نصوص الشاعر العزب، ومنها:

-التأويل فن تجنب سوء الفهم، وهو نشاط فاعل يقوم به المؤول بحيث يجعل الوصول إلى النصوص المهمة ثقافياً أمراً ممكناً.

-توظيف الخارج لصلحة الداخل، أي الاهتمام بالمناسبة والظروف المحيطة بالنص إذا كان ذلك يساهم في إضاءة النص.

-الباحث مع ما ذهب إليه أحد النقاد من أنّ ''أولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي، أو المطمور إذ لا معنى للنص إلا بواسطة القراءة. فالقراء الأكفاء هم الذين يمنحون النصوص معاني متجددة، فالنص اليوم فضاء، وليس وثيقة ملحقة بسلطة معرفية تتداوله، أو بسلطة سياسية تدجنه، إنه أرض مجهولة،

---

1 القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص٢٩٥.

2 القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص٢٩٧.

3 شولز. ''سيمياء النص الشعري''، ص١٠١.

-للتعرف على المنهج السيميائي راجع:

- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وأخرين، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م.
- رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٧م.
- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٧م.
- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٦م.
- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.
- منذر عياشي (معد ومترجم). العلاماتية وعلم النص، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.
- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤م.
- أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥م.
- سعيد بنكراد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.
- آم إينو. السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، عمّان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٨م.

وعلى من يريد اكتشافها أن يُصَبِّرَ نفسه، على تحمل وعثاء السفر في مجاهلها، في رحلة البحث عن المعنى الذي يستعصي على التحديد ويظل قابلاً للتأجيل.[1]

•التعرف على السياق أمر مهم، وهو — عند الباحث — لا يحدد الدلالة، أو يُغلق النص، وإنما يعصم من العشوائية والاعتساف.

•يؤمن الباحث بأن للتأويل معايير، ولذا لا يؤمن بما تدعو إليه التفكيكية من سراب المعنى، ولا نهائية التأويل. فحتى الذين يدعون للتأويل المفرط، دعوا بأن يكون للتأويل نهاية.[2] وليس معنى ذلك ادعاء المؤول أنه وحده يمتلك الحقيقة، فوظيفة التأويل إنتاج فهم — وليس احتكاره — وتقاسم المعاني مع قراء آخرين. فالعمل إذا كان نهائياً بالنسبة للمؤلف، إلا أنه ليس نهائياً بالنسبة للقراء.

•لا يحاول المؤول — في حضور النص — تطبيق معيار عام على حالة خاصة، وإنما يَنْصَبُّ اهتمامه على الكشف عن دلالة أصيلة متوارية في المكتوب المراد معالجته.

---

1 قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص٢١٠.

2 أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص٥٣.

– وانظر: إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٣.

❖ الفصل الأول:

الشاعر .. ورؤية العالم

☆☆ مدخل: رؤية العالم

أ – رؤية العالم .. المفهوم والمعالم

ب – وظيفة المفهوم

☆☆ المبحث الأول: المكان

أ - المكان القرية.

ب - المكان المنفى.

ج - أنسنة المكان.

د - فضاء النص.

☆☆ المبحث الثاني: الزمن

أ - إدانة الحاضر

ب - استعادة الماضي

ج - رؤية المستقبل

د - زمن القصيدة (الإيقاع)

☆☆ المبحث الثالث: الأنا

أ – الأنا الإنسانية .

ب – الأنا الثائرة.

ج – الأنا الجماعية (نحن).

☆☆ المبحث الرابع: الآخر

أ – صورة المرأة.

ب – صورة الحكام .

الشاعر .. ورؤية العالم

لم يكن الشعر في أي مرحلة من مراحله بمنأى عن الفكر، فالإبداع الشعري صورة من صور التأمل الكوني، وموقف فكري، وتعبير عن حاجة وجودية. وما دمنا نتعامل مع العمل الأدبي على أنه 'خطاب' يحمل مضموناً يُعَبِّرُ فيه عن النفس، ويُنظر فيه إلى الآخر، فكان حتماً أن ننظر في بنية هذا العمل الأدبي لاستشراف جمالياته من خلال رؤيته للعالم من وجهة نظر كل من الشاعر والناقد.

والقصيدة الحديثة تمثل رؤية ذات طابع إنساني، صادرة عن وعي حاد بالعالم، الأمر الذي يجعل عناصر هذه القصيدة لا تُلتمس في موضوعاتها، بل في الرؤى والمواقف التي تعمل على تعرية الإنسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم من حوله.

أما أصل هذا المصطلح (رؤية العالم)، ''فإنه يعود إلى 'إيمانويل كانت' (١٧٢٤-١٨٠٤م)، حيث استخدم المصطلح بالألمانية Weltanschuung ،لكنَّ استخدامه على نطاق واسع وبصورة تشير إلى الدلالات المعاصرة ينسب إلى الألماني 'وليلهام دلثاي' Welhelm Dilthy (١٨٣٣ – ١٩١١)، فالرؤية الكونية، أو رؤية العالم مصطلح بدأ في الفلسفة الألمانية ليدل على مفهوم أساسي مستخدم في هذه الفلسفة والإبستمولوجيا ويشير إلى طريقة الإحساس وفهم العالم بأكمله wide world perception ، وبالتالي يمثل الإطار الذي يقوم من خلاله كل فرد بتفسير العالم المحيط به، والتفاعل معه ومع مكوناته، وكل رؤية للعالم Worldview تحوي داخلها ميتافيزيقا (أي أنطولوجيا وإبستمولوجيا) كما يرى بعضهم أن الإبستمولوجيا تعني (رؤية العالم).''[1]

و'رؤية العالم'، أو 'الرؤية الكونية' تستند إلى مستويين: ''الأول يؤلف الكتلة الأساسية للمعتقدات والمسلمات الافتراضية عن العالم الحقيقي الواقعي، والتي يمكن في ضوئها الوصول إلى إجابات شافية عن التساؤلات حول مغزى الكون والوجود، ويتعلق المستوى الثاني بالسياق التصويري الواعي والإرادي الذي تضع فيه الذات الجمعية نفسها ضمن تقسيمات العالم الواقعية أو المركبة من النواحي الثقافية في الأصل، لكن أيضاً من النواحي الأخلاقية والاجتماعية والسياسية.''[2] ومن هنا فرؤية العالم تمر عبر إنعام النظر في الكون والحياة، ثم تصوير ذلك عبر خصوصية المبدع.

ومصدر رؤية المبدع للعالم أنها تتأتى من مجموع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع بكافة ظروفه. ولم يفرق الباحث بين مفهومي 'الرؤية'، و'الرؤيا'؛ وذلك لأن هاتين الكلمتين أخذتا – في النقد الحديث – تتبادلان الدلالة والمعنى. وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''فإن كلمتي 'الرؤية'، و'الرؤيا' تنهضان معاً في التعبير عن مدلول متشابك واحد يحتضن العمل

[1] عبد الوهاب المسيري. ''في أهمية الدرس المعرفي''. مجلة إسلامية المعرفة، ع (٢٠)، ٢٠٠٠م. ص١٠٩.

[2] رضوان السيد. الصراع على الإسلام. بيروت. دار الكتاب العربي. ٢٠٠٤م. ص١٢٥.

الشعري كله كياناً حسياً عامراً بالقيم الجمالية والإبداعية، وتوهجاً فكرياً ووجدانياً ونفسياً يتشظى في طوايا النص الشعري...''[1]

*** تعريف المصطلح وطبيعته**

تعددت تعريفات مصطلح (رؤية العالم)، لكنها تعريفات لا تبعد عن بعضها البعض كثيراً، فلقد عرَّف (لوكاتش George Lukacs) رؤية العالم على أنها تعني: ''إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة، وكذلك الطريقة التي يقدم بها هذه المشاكل في عمله.''[2] إذن فـ 'الفنية' أساس تعريف لوكاتش لرؤية العالم، وليست الواقعية المباشرة، أو النقل الجاف لمشكلات المجتمع. فطريقة إدراك المشكلات والقضايا الاجتماعية مهمة، وكذلك طريقة التعبير عنها، فليس مهماً ماذا قال الشاعر، ولكن المهم كيف قاله.

ويعرفه لوسيان جولدمان على أنه: ''ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر تصل ما بين أفراد مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى.''[3]

ومصطلح 'رؤية العالم' يمثل عنصراً أساسياً من عناصر المنهج البنيوي التكويني، وهو من مقولات لوسيان جولدمان (١٩١٣–١٩٧٠)، الأساسية التي اقتبسها من هيغل وماركس ولوكاتش. ويوضح جابر عصفور المقصود من هذا التعريف لجولدمان فينظر إلى: ''رؤية العالم من حيث تولدها عن مشكلات تتطلب حلاً، ومن حيث هي نسق متلاحم يضع المشكلات مقابل حلولها، فتصبح 'رؤية العالم' — والأمر كذلك — بنية شاملة تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة أو المجموعة، تماماً كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة في تطويع الموقف، ولذلك يعرفها جولدمان بأنها: ''خط متلاحم من المشاكل والإجابات.''[4]

ومعنى هذا ''أنَّ مفهوم رؤية العالم يكمن في الطريقة التي يحس بها الفنان، وينظر – من خلالها – إلى واقع معين، وبمعنى آخر هي النسق الفكري للكاتب الذي يسبق عملية تحقق النتاج الأدبي.''[5] ويعرفه عبد السلام بن عبد العالي: ''والنظرة إلى العالم هي تلك الرؤية الموحدة والمتناسقة حول علاقات الإنسان بالبَشَر وبالعالم.''[6] وأما محي الدين صبحي فيقول: ''بما هي تعميق لمحة، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي، ويشمل المستقبل إنما هي تقديم نموذج مثالي بأفضل شكل جمالي، وبحدود الكمال.''[7]

---

[1] العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص١٧.

[2] ثناء أنس الوجود. رؤية العالم عند الجاهليين: قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١م، ص٧.

[3] جابر عصفور، نظريات معاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١١٣.

[4] عصفور، نظريات معاصرة، ص١١٣ — ١١٤.

[5] عبد العزيز الموافي، ''رؤية العالم والوعي الممكن في مجموعة (مدينة الموت الجميل)''، مجلة إبداع، ع (٩)، ١٩٨٦م، ص١١٧.

[6] عبد السلام بن عبد العالي، الميتافيزيقا العلم والأيديولوجيا، بيروت، دار الطليعة، ط (٢)، ١٩٩٣م، ص٧٢.

[7] محي الدين صبحي. الرؤيا في شعر البياتي. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة. ١٩٨٧م، ص٢٣.

ويفسره الناقد نفسه: ''فالتخييل والكلية والنمذجة والتأمل والنظام (اي اكتشاف علة لوجود الأشياء، أو نسق تسير عليه الأمور) من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة تسعى إلى الاندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة، وتنادي بالعودة إلى جدة إحساس الطفل. كل ذلك لكي يوصل الفنان تجربته إلى القارئ فيجعله يدرك الموضوعات وكأنها مزودة بقيم تختلف عن القيم التي أضفتها عليها العادة.''[1] ويعرف أحد النقاد المصطلح بقوله: ''ونعني بمصطلح رؤية العالم أن الكاتب يعبر بالضرورة عن هموم الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، والكاتب فرد في ذاته، لكنه لا يعبر عن همومه الذاتية الخاصة فحسب، وإنما يعكس قضايا الجماعة التي يخرج منها وينتسب إليها.''[2]

يقول جولدمان في كتابه، **الإله الخفي**، ''إن الكاتب لا يعكس الوعي الجمعي La Conscience Collective (..) بل يقدم بشكل متقن درجة المطابقة البنائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط. وهكذا فإن العمل يكوّن نشاطا جمعياً عبر الوعي الفردي لمبدعه (..) وهو نشاط سوف يميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته، في أفكاره، ومشاعره، وسلوكه.''[3]

فبالنسبة لجولدمان يوجد هناك تطابق بين رؤية العالم كواقع معيش، وبين رؤية الكون ضمن الإبداع، بين الكون الحقيقي، والكون ذي العوالم الشكلية المتحقق بالوسائل الفنية المحضة التي لا تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي، تلك الرؤية ''التي تمكن الناقد من اكتشاف ما يطلق عليه (الرؤية الشاملة للعالم)، التي يدعوها أحياناً (الوعي الجمعي).. تلك الرؤية أو هذا الوعي الذي يوجد تعبيراً عن ظروف جماعات اجتماعية محددة.. والذي يزود الناقد بمدخل أساسي للتعامل مع النص الأدبي.''[4]

فالوعي الجماعي يستطيع تمثل البنية الذهنية للجماعة الاجتماعية ويعبر عنها في أشكال خيالية متنوعة. ويحتاج هذا الطرح عند جولدمان ضرورة ربط الأثر الأدبي أو الفني بالفاعل الاجتماعي: ''لأن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل ودوره فيها.''[5]

ويُستخدم مفهوم النظرة إلى العالم ضمن منهجية تلجأ إلى التفسير الكلّي أي تفسير العمل الأدبي في كليته وتماسكه، وهذا التماسك – في نظر جولدمان – يحقق أن تعمل الأجزاء كلها بطريقة تتمكن بها من إعطاء المجموع دلالته الحقيقية، فالحقيقة الجزئية لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بمكانتها في المجموع، كذلك لا يمكن معرفة المجموع إلا عبر التقدم في معرفة الحقائق الجزئية.

ومن طبيعة هذا المفهوم أنه مفهوم شامل ''يشمل الحياة الإنسانية بكل تعقيداتها، وهي – أي رؤية العالم – مُرَكّب من هذا العَدد الذي لا حد له من الحيوات الفرعية التي يتكون منها الواقع الاجتماعي والتاريخي للناس، والتي تدخل فيها آمال الأفراد ومخاوفهم وأفكارهم وأفعالهم والمؤسسات

---

[1] صبحي. **الرؤيا في شعر البياتي**، ص٢٥.
[2] زكريا علي أحمد، وأميمة عبد الرحمن. **تجليات الإبداع السردي**. القاهرة، دار الهاني للطباعة، ٢٠٠٧م، ص١٢٤.
[3] جاك دبوا، ''نحو نقد أدبي سوسيولوجي''، ترجمة قمري البشير. ضمن كتاب **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**. بإشراف محمد سبيلا. بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط (٢)، ١٩٨٦م. ص٧٢.
[4] محمد حافظ دياب، ''النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية''. **مجلة فصول**، مج (٤)، ع (١) خريف ١٩٨٣م. ص٦٦.
[5] الطاهر لبيب. **سوسيولوجيا الثقافة**، الدار البيضاء، دار قرطبة للطباعة والنشر. ط (٢). ١٩٨٦م، ص٤٣

التي يقيمونها والقوانين التي يسترشدون بها. والديانات التي يعتنقونها، وكل الآداب والفلسفات والفنون والعلوم...، وهي رؤية أو فلسفة شاملة يمكن بها تأويل الواقع وربطه بالمبادئ والمعاني والقيم التي تصدر عنها أفعال الفرد والمجتمع.''[1]

وإذا كنا نتناول طبيعة مفهوم 'رؤية العالم' فيحسن بنا التفريق بينه وبين مفهوم 'الأيديولوجيا'[2]؛ وذلك لأنه قد حدث تداخل بين المفهومين وبخاصة في مجال علم اجتماع الأدب، ولكن جولدمان يميز رؤية العالم عن الأيديولوجيا بـ ''الإلحاح على التلاحم مما يجعل لها (رؤية العالم) وصفاً متميزاً، وخصوصاً أنه يرى في الأيديولوجيا منظوراً جزئياً أُحادي الجانب مشوَّه الوعي، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم، وإذا كانت الأيديولوجيا تزيف الوعي، فإن رؤية العالم تكدح وراء الوصول إلى لون من الحقيقة بالنسبة إلى بشر محدودين في لحظة تاريخية محددة.''[3]

وكذلك كان لوكاش من الذين ميَّزوا بين ''الأيديولوجيا و رؤية العالم حيث إنَّ هذا الأخير مفهوم متصل العلاقة الإشكالية بين البنية التحتية والفوقية، وإنه لا يعني فقط نسق الأفكار مباشرة، وإنما يتصل، أو يتضمن المشاعر والأحاسيس.''[4]

ويرى حميد لحمداني أنَّ الأيديولوجيا جزء من رؤية العالم، فهو ''يميز بين الرؤية الشمولية (رؤية العالم) التي تدعيها كل أيديولوجيا عن نفسها، وبين رؤية شمولية تنظر إلى الأيديولوجيا جميعها باعتبارها موضوعاً قابلاً للتأمل والمقارنة لاستخراج الخصائص، ويبقى الفرق بين الأيديولوجيا والرؤية إلى العالم في الأهداف ونمط الممارسة الفكرية. فالأيديولوجيا في جانب المصالح، ورؤية العالم في جانب النقد الموضوعي، ويظهر هذا من الجدول التالي''

	الممارسة الفكرية	الأهداف
الأيديولوجيا	غلبة الوهمي على الحقيقي	نفعية
رؤية العالم	وصفية	معرفية[5]

وليس في وسع كل شاعر أن يكون صاحب رؤية شاملة للكون ''فهذه تحتاج إلى عبقرية خاصة هي مزيج من موهبة عظيمة وثقافة بالغة الخصوبة ومعاناة صادقة إلى حد الاستشهاد.''[6] فالشاعر الكبير هو من يجعلنا نعيش الحلم والواقع، والمثال والحقيقة، والموت والحياة، والخلود والفناء، والماضي

---

[1] عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. القاهرة، مكتبة مدبولي، ط (٣). ٢٠٠٠م، ص٥١٥.

[2] تعني 'الأيديولوجية' علم الأفكار، أو العلم الذي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، أو النظام الفكري والعاطفي الشامل الذي يعبِّر عن مواقف الأفراد من العالم والمجتمع والإنسان. وقد طُبق هذا الاصطلاح بصورة خاصة على المواقف السياسية. راجع:

- ديفيد هوكس. الأيديولوجيا. ترجمة إبراهيم فتحي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
- بول ريكور. محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة فلاح رحيم. بيروت. دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٢م.
- عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط (٦)، ٢٠٠٣م.

[3] عصفور، نظريات معاصرة، ص١٠٠.

[4] علا مصطفى. ''رؤية العالم دراسة في أعمال لوسيان جولدمان الاجتماعية''، المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية. مج (٢٧)، ع (١)، ١٩٩٠م، ص١٠٨.

[5] حميد لحمداني. النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ١٩٩٠م، ص٢١. وما بعدها بتصرف.

[6] صبحي. الرؤيا في شعر البياتي. ص١٣.

والمستقبل في وقت واحد، لأنه يمتلك الوعي والثقافة والذائقة والتجربة الثرة والوعي الحاد والقدرة على النظر إلى العالم، وهو ليس ذلك الشاعر المكتفي بدور المراقب أو الواصف، بل هو المقتحم أتون التجربة الحقة والمتخطي حدودها ليجعل علاقته بالعالم انصهاراً شديد التميز.

وقد اعتبر أحد النقاد أن سبب تأخر الشعر العربي هو افتقاد الشعراء العرب الرؤية الشاملة للعالم، فيقول: "لا يمكن أن ننتظر شعراً جديداً من شاعر لم يكن جديداً جدة حقيقية، وليس لهذه الجدة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤيا خاصة به تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم. لقد كان لغياب حداثة الشاعر العربي، أعني عدم اكتمال رؤياه، أثر ضار بحركة القصيدة الحديثة، إذ صرنا ونحن نقرأ هذا الكم الهائل من الشعر لا نلمح وراء الكثير منه إلا العادة حافزاً للكتابة، ولا نلمس غير التقليد السطحي اللامع تجسيداً لها."[1]

*** مميزات رؤية العالم:**

أ – تُعنى بداخل العمل وخارجه:

فوضع هذا المصطلح في الاعتبار عند تأويل النص يحمينا من النظرة المنغلقة للعمل، وكذلك يقينا من الوقوع في شَرَك الاهتمام بخارج النص، "أي أن رؤية العالم في العمل الأدبي هي كيان وجودي (أنطولوجي) قار داخل العمل الأدبي وخارجه في آن واحد، ويعني ذلك فهم هذه الرؤية من حيث هي أساس معرفي (أبستمولوجي) لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي بما فيها الأدب من ناحية، وفهم العلاقة بين الخلق الثقافي بعضها ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعاً وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية الاجتماعية من ناحية أخرى."[2] فمفهوم رؤية العالم يشمل الاهتمام بالشكل والمضمون، وهذا ما ذهب إليه جولدمان بقوله: "إننا في رؤية العالم إذا اهتممنا بالشكل، فإن ذلك يجب أن يكون في إطار المجموع الكلي المتماسك للعمل ككل، وإذا ركزنا على المضمون دون الشكل لا نستطيع التمييز بين الأعمال الفنية الجيدة والمتوسطة القيمة."[3]

ب – تقدم مفهوماً تاريخياً لاتجاه الطبقات الاجتماعية:

"رؤية العالم بنية شاملة تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة."[4]

ج – تمزج بين الذاتية والجماعية:

والمقصود أن هذه المصطلح يوازن بين ما هو شخصي، وما هو عام "فإنه — أي جولدمان — يرى أن الإبداعات الفنية وما على شاكلتها أعمال فردية جماعية في آن: جماعية؛ لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات رؤية العالم. وفردية؛ لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة فيحقق

---

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، عمّان، دار الشروق، ٢٠٠٣م، ص١٢.

[2] عصفور، نظريات معاصرة، ص١٠٩.

[3] رمضان محمد عامر، رؤية العالم في أعمال سعد مكاوي الروائية، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠٠١م، ص٢٤ – ٢٥.

[4] عصفور، نظريات معاصرة، ص١١٤.

لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك."[1] بل إن المزج بين العام والخاص شرط المستوى العميق لتلك الرؤية، فهي "لا ترقى إلى المستوى الأعمق والأشمل إلا بعد أن يلتقي فيها الخاص والعام في مزيج ملتحم مؤثر. وبعد أن يتبنى الشاعر – بقدرة فذة – الهم العام، ويجرده مما فيه من شيوع وعمومية وصخب ليعبر عنه بحرارة فردية خاصة تجعل من هذا الهم العام شاغلاً شخصياً، والعكس فالشاعر – حين يعبر عما يبدو وكأنه هم شخصي – فإنه ينأى به عن الضِّيْق والمحدودية ليجعله رحباً منفتحاً على الآخرين."[2] وكأن الشاعر – هنا – يسعى إلى المواءمة "بين تشخصنه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ. يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن."[3]

د – تمد الباحث بالمدخل الأساسي للتعامل مع النص الأدبي:

وذلك لأن الباحث مطالب أن يعمد إلى ما يمكنه من سبر أغوار النص، بلا التفات إلى أمور ثانوية تجره خارج السياق "حيث يمكنه من عزل الملامح العرضية عن الخصائص الجوهرية في العمل والتركيز على النص باعتباره كلاً ذا مغزى."[4]

هـ – التعرف على الظروف التي نشأ فيها العمل الأدبي:

يرى جولدمان في كتابه (الإله الخفي) أن "مفهوم رؤية العالم يُعتبر مفيداً في التعرف على الظروف التي نشأ فيها العمل الأدبي، وكذلك الحياة الشخصية للكاتب، وهي – أيضاً – تفيد في دراسة العمل الأدبي دراسة علمية، والتي يجب أن تتضمن الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للجماعة التي تعبر عنها الرؤية."[5]

و – تزويدنا بالإطار العام الذي نفهم به كل شيء ونفهم أنفسنا أيضاً:

فوظيفة رؤية العالم في الأساس هي تزويدنا بالإطار العام الذي نفهم به كل شيء ونفهم أنفسنا أيضاً، وجعل فهمنا ضمن كلٍ موحد، فكلما حاولنا أن نكوِّن فهماً معيناً أو نصوغ نظرية لتفسير شيء ما، فإننا بالضرورة وبطبيعة عمل العقل نستخدم رؤيتنا للعالم، ولذلك فإن وظيفة رؤية العالم هي وظيفة معرفية، وهي الأساس لأي نظرية معرفة وأيّ جهد لاكتسابها أو توظيفها."[6]

ز – تخلصنا من القول بالانعكاس:

فالبعض كان يرى الأدب انعكاساً آلياً للواقع، والأديب هنا مرآة تنقل ما تراه حرفياً، أما "استخدام مفهوم النظرة إلى العالم فهو وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس."[7]

---

1 عصفور، نظريات معاصرة، ص١١٦.

2 العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص٢١.

3 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ١٩٧١م، ص١٢٢.

4 صبري حافظ، "الأدب والمجتمع مدخل إلى علم اجتماع الأدب". مجلة فصول، مج (١)، ع (٢)، ١٩٨١م، ص٧٢.

5 Lucian Goldman: The Hidden God, A study of Tragic Vision in the Pensee of and Tragedies of Racine, routledye and kegan paul London, 1976, p 98

نقلاً عن: عواطف محمد عبد السلام. رؤية العالم كما تعكسها الرواية المصرية في ظل التغيرات المجتمعية المعاصرة دراسة سوسيولوجية مقارنة لنماذج روائية مختارة. رسالة ماجستير. كلية الآداب – جامعة عين شمس ٢٠٠٧م، ص ٣٣.

6 موسوعة ويكيبيديا على الإنترنت. http://ar.wikipedia.org/

7 ر. هيندلس، "مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب". ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص١١٥.

فالأدب ''رؤيا شاملة للحياة بأزمنتها الثلاثة على اعتبار أن الفن ليس محاكاة للواقع بل هو إبداع الأشكال التي يمكن أن يتطور الواقع منها وإليها لكي يعطي الحياة الجمعية ما ليس فيها، وبذلك يكون الفن — في جوهره — تطوراً من الفردي إلى الجمعي النموذجي.''[1]

ويوجز (دلتاي) أهمية مفهوم النظرة إلى العالم بقوله: ''من شأنه — وحده – أن يسمح بتقصي الإنسان للواقع، وتفسير التاريخ والمجتمع من حيث إنهما خطابان يحاول الباحث أن يجعلهما شفافين، وباستعمال هذا المفهوم سنتمكن من الكشف عن القواعد التي تخضع لها الإنتاجات البشرية واستظهار معناها الذي لا بد وأن يكون مختفياً. إن مفهوم النظرة إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة، ومن ثمَّ فهو يثبت وحدتها وتميزها.''[2]

لا شك بأن جمالية التماسك في أي عمل أدبي أو فني إنما تشير من الناحية الجمالية إلى نجاح ذلك العمل. ويكون ''المعنى متماسكاً عندما يتطابق فيه الفردي والجمعي.''[3] فرؤية العالم هي ''تجربة الشاعر المفتوحة لاستقبال الواقع والوقائع في حسيتها او روحانيتها، في جملتها وتفصيلها، في سطوحها وأعماقها، ثم إدخالها البناء الصياغي بمواصفاته (الشعرية)، وهنا لا تكون اللغة وسيلة لمحاكاة الواقع، وإنما هي وسيلة إنتاجه.''[4]

*** نضج الرؤية الشعرية**

تتأتى عمق الرؤية الشعرية من خبرة الشاعر، الخبرة الزمنية، والخبرة الثقافية، وهذا ما يوضحه أحد النقاد: ''لا تنضج الرؤية الشعرية لدى شاعر ما إلا بعد عناء ومكابدة بطوليتين، ولا يتم نضجها إلا على عذاب مزدوج: عذاب المعاناة، وألم المعرفة، ولا تستوي إلا على نارين ممتزجتين: الخبرة والثقافة، وما يمتد بينهما من عناء لا حدود له.''[5]

ولهذا اعتبر بعض النقاد أن رؤية العالم لا تتوافر إلا للأعمال الجادة المهمة، فليس كل شاعر يمتلك رؤية خاصة، وليست كل النصوص كذلك: ''باعتبار أن رؤية العالم هي كلية نسبية ذات استقلال خاص وأن الأعمال الأدبية الجادة هي وحدها التي تنطوي على رؤية شاملة للعالم.''[6] ويؤكد ذلك في موضع آخر بقوله: ''تشكل الأعمال الأدبية الجادة معرضاً ثرياً يعكس رؤية الكاتب وعلاقته بالكون والعالم، كما تطرح تصوراً جديداً لقضايا الإنسان وذاته الفردية والجمعية في آن واحد. هذا الاشتغال بقضايا الواقع — في المقام الأول — هو جوهر الخلق الفني ومبعث جمالياته؛ لأنه يعيد تشكيل العالم من حولنا ويجدد صلاتنا الروحية والمادية به.''[7] ولا يحدث ذلك إلا أن يكون الشاعر مدركاً واعياً. ولقد كان الشاعر العزب على وعي بذلك، يقول في قصيدة (غواية الأسئلة):

---

[1] صبحي. الرؤيا في شعر البياتي، ص٩.

[2] هيندلس، ''مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب''، ص١١٣

[3] جمال شحيد. في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان. بيروت، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٢م، ص٨٥.

[4] محمد عبد المطلب، آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن.
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/maqalatNaqadeya/m_almotaleb.htm?key.

[5] العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص٢١.

[6] أحمد. وزميله. تجليات الإبداع السردي. ص٤.

[7] أحمد، وزميله. تجليات الإبداع السردي. ص١٢٢.

-: لا أنتَ قرأتَ الكونَ فتُمْعِنَ في التأويل .. ولا أنتَ استقصيتَ إشاراتِ الملكوتِ لتعرفَ كيف يصير .. وكيف يموت ..

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص١٤٩

فكأن قراءة الكون شرط لفهمه وتأويله، والوصول إلى أعماقه وأسراره. وقد قسم جولدمان الوعي قسمين: "لكنَّ هذا الوعي يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما أولهما: فهو ما يسميه جولدمان 'الوعي الفعلي conscience reelle' أو الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب، وينحصر في مجرد وعي بالحاضر، وأما ثانيهما: فهو 'الوعي الممكن conscience possible' وينشأ عن الوعي الفعلي، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل، وذلك طبيعي لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولد وعياً بإمكان تغييره وتطويره."[1]

ويتم ترجمة هذا الوعي عن طريق اللغة فهي التي تمكن الشاعر من التعبير، وتتيح للمتلقي متعة التأويل، وفي التأويل السر الأكبر، فالإنسان لا يتطلع فقط إلى هذا العالم من خلال وسائل الحس لديه، إنه يدرك هذا العالم ويقوم بتأويله، أي أن رؤية العالم لديه تتم من خلال عمليات التأويل، أي أنها تتم في حقل اللغة.

وهذا يوجب علينا أن ننظر إلى النص نظرة تنطلق من مصدر انبثاق الرؤية المولدة للنص الأدبي، وأن ننظر – ثانياً – إلى النص بوصفه بنية لغوية تنطق بدلالة، وأن توضع هذه البنية الجمالية الدلالية في نظام البنية الكلية.

وسوف يبرز الباحث رؤية الشاعر 'محمد أحمد العزب' للعالم من خلال المباحث الآتية:

- المبحث الأول: المكان
- المبحث الثاني: الزمان
- المبحث الثالث: الأنا
- المبحث الرابع: الآخر

[1] عصفور. نظريات معاصرة، ص١١٠

المكان

جاء في اللسان : ''قال ابن سيده: والمكان: الموضع، والجمع: أمكنة، ... وأماكن: جمع الجمع.''[1] ويعرفه الكفوي بقوله : ''المكان: الحاوي للشيء المستقر، وهو (فَعَال) من التمكن، والمكان – عند المتكلمين – بُعْد موهوم يشغله الجسم بنفوذه فيه. والحيِّز هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد أو غير ممتد كالجوهر الفرد، فالمكان أخص من الحيز.''[2] وفي المعجم الفلسفي : ''وسط غير محدود يشتمل على الأشياء.''[3] والمكان – هنا – ليس الجغرافيا الصماء، بل''يُنظر إلى المكان في الأدب بوصفه مكاناً نفسياً خيالياً، أي بوصفه فضاءً شعرياً وليس جغرافيا.''[4]

إنه المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعرية ومواقف الرؤية، وبإيجاز هو المكان الذي صنعته لغة الشاعر. وليس الاهتمام بالمكان في العمل الأدبي أمراً جديداً، ولكن الوعي النقدي المتزايد بأهمية عنصر المكان في الرؤية الشعرية – باعتبارها جزءاً من رؤية الشاعر للعالم – كان سبباً لتركيز الضوء على المكان الشعري، أو المكان في الشعر.

بدأ النقاد يولون المكان أهمية خاصة، وبتوسيع الدلالة أطلقوا عليه 'الفضاء' ليعمَّ المكان / الحيز الجغرافي، وكذلك فضاء النص / الحيِّز الكتابي، وما يوحي به زيادة على ذلك من ظلال أوسع يرسلها المتخيل الإبداعي على ما يفتحه الذهن ويشرع نوافذه على فضاءات الخيال. يقول يوري لوتمان: ''نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعاده تحديداً معيناً''[5]

ويقول جاستون باشلار: ''لو أننا طُولِبنا بتعداد الأبواب التي أغلقناها والتي فتحناها، وتلك التي نود أن نعيد فتحها، فإنه يتوجب علينا أن نسرد قصة حياتنا بكاملها، فذاكرة المكان هي ذاكرة الإنسان.''[6]

وإذا كان الشاعر يستوعب في فنه الزمان والمكان، وهو ليس خادماً لهما، بل هما من أدواته، فإنه ينبغي أن تغيب مفردات الجغرافيا عن المكان الشعري. وكل مكان يتحدد جغرافياً. لكنه يتزيا سياسياً، مثلما يبدو في إطار أيديولوجي، وقد يتبدى رمزياً في الفن والأدب. يقول حسن البنا عز الدين : ''المكان في الشعر – بوصفه فضاءً شعرياً – ينأى بنفسه عن التاريخ والجغرافيا والواقع بقدر ما يشتغل

---

1 ابن منظور، **لسان العرب**، القاهرة، دار المعارف، د٠ت. ج (٦). مادة (مكن) ص٤٢٥٠.

2 أبو البقاء الكفوي، **الكليات**، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م، ص٨٢٦.

3 مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الفلسفي**، ص١٩١.

4 حسن البنا عز الدين (مترجم)، مقدمة كتاب '**صبا نجد شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**'، تأليف : ياروسلاف ستيتكيفيتش. الرياض. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤م، ص١٧.

5 يوري لوتمان، ''مشكلة المكان الفني''، ترجمة سيزا قاسم دراز، **ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية**، عدد (٦) ربيع ١٩٨٦م، ص ٨٨.

6 جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط (٦)، ٢٠٠٦م. ص١٨٤.

عليها جميعاً حتى يصبح من الصعب قيام الشعر بوصفه وثيقة تاريخية أو جغرافية أو حتى واقعية. إن الشعر – كما قال أرسطو قديماً – أكثر فلسفة من التاريخ.''[1]

وأهمية المكان ''ترجع إلى أنه يوفر أساساً صالحاً للتناول أمام كل من الشاعر والناقد، فالشاعر يتأمل ويجرب في بيئته المكانية المباشرة أو غير المباشرة، والناقد يقرأ هذه الرؤية للمكان ويفحص سماتها ومعالمها وعناصرها الأساسية الفاعلة. وعمل كل منهما – الشاعر والناقد – يُكوِّنُ صورةً مؤتلفة للمكان الشعري بما فيه من موضوع تتجلى قيمته في مدى تأثيره في إعادة تشكيل البيئة الإنسانية في المستقبل.''[2]

يقول غالب هلسا في مقدمته لكتاب باشلار: ''إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته.''[3] ومن ثَمَّ انْتُبه للمكان الشعري على أنه وعاء يحتوي الزمن، ومركزية يمكن للخيال والذاكرة الانطلاق منهما للإمساك بتلك اللحظات الغامضة التي تتشظى فيها الذات الشاعرة وتتصدع في سعيها لامتلاك الوعي بالعالم والأشياء ومجمل العلاقات الأنطولوجية التي تتشابك في النسيج الجمالي.

كلٌّ منا هو ابن مكانه يعود إليه، أو يستشرفه، أو يستعطفه، أو يستلطفه، أو يراهن عليه. إنَّ أية مقاربة للمكان في الأدب والفن، هي مقاربة لمجموعة من العلاقات التي تربط هذا الفن بالمكان الذي يتناوله ربطاً وجودياً وعضوياً، وهي مقاربة لتفاصيل هذه العلاقات ومفرداتها وما ينجم عنها من تحولات في طرفي العلاقة، في الإنسان وفي المكان، وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به سلباً وإيجاباً.

وللمكان في شعر محمد أحمد العزب حضور بارز يظهر ذلك من عناوين الدواوين والقصائد، فمن دواوينه: ''فوق سلاسلي .. أكتبني''، ''أبعاد غائمة''، ''أتمادى تحت سقف الكناية''. والمتأمل تلك العناوين يجد لها دلالة نفسية تتمظهر في الحزن والهروب والضبابية. الضبابية؛ لأن الأمور اختلطت ولم تعد هناك فوارق بين الجيد والرديء، والهروب من ملاحقة السلطات لكل صوت حر، والحزن: بسبب تلك الأوضاع جميعاً، فالشاعر يتعامل مع ''سلاسل – غائمة – كناية''.

وكذلك يبرز المكان واضحاً من خلال عناوين القصائد مثل: الخروج على حد الأنواع – أسميك من مفردات الطبيعة – مقاطع من أغنية وداع إلى المدينة المنورة – المنفى والبكاء من الداخل – العيد والحصار – فواصل من بكائيات الشارع العربي في الزمن الرديء – نقوش على شجر النيل – رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع – سطور على قاعدة نصب تذكاري – غرام في قريتي – غريب على الطريق – ترجيعات تحت سماء المنصورة – عن امرأة أشبه بالوطن – اشتباكات مع ديمشلت قريتي – حواريات الوطن وانتحال الرواة السيئين – ممتلئ بالمرأة والبحر، وغيرها.

فإذا ما تأملنا عناوين القصائد وجدنا أنها منظومة بخيط نفسي يشدها من أولها إلى أخرها، خيط معلق بطرف قلبه وينتهي بقلبه أيضاً، فالعزب غَازَلَ المكانَ بطريقة أقرب إلى الروح الصوفي، بطريقة

---

[1] عز الدين: مقدمة صبا نجد. ص٣٢.

[2] نورية صالح الرومي. ''دلالة المكان في شعر أحمد السقاف''. حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، مجلد (٣٠) يوليو سبتمبر ٢٠٠٢م، ص٥١.

[3] باشلار. جماليات المكان، ص٥. ٦.

التعبد في محراب الذكريات، بطريقة العاشق للحاضر المتعلق بالماضي في الوقت نفسه. وليس مجرد ذكر أسماء الأماكن هو الذي يعطي للمكان جمالياته، بل بالطريقة الفنية التي يتبدى فيها من خلال رؤية المبدع مرتبطاً بالزمان. ''فعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والزمان يُدرك ويقاس بالمكان هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني''[1] وهذا ما يؤكده قول أحد الباحثين: ''فلا انفصال — إذن بين زمان الإنسان ومكانه، إنهما وجهان لحقيقة واحدة هي "وجوده"''[2] فالزمان ''تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني. والمكان — في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها– يحتوي على الزمان مكثفاً.''[3]

والمكان — عند الشاعر — ليس له حدود، ''فإنه أكبر من وجه الأرض، وأعمق من عمقها، إنه يرتفع حتى النجوم، يخاطب القمر، يسبح مع ضياء الشمس، يتجول بين عصور الأزمنة، يخترق فؤاد الآخر ويسكن مشاعره، يتوسع حين الغبطة، وتنكمش كل الأرض إلى أمتار الغرفة حين اليأس. إنه مكان الحلم، وإنه المكان المفقود الذي يبحث عنه الأديب بمنظاره الخاص.''[4] وهذا ما ذهب إليه الشاعر 'العزب' حين قال في قصيدته (تداعيات):

– : بَيتي يَمْتَدُّ ..
من المنصورةِ ...
حتى آخرِ نجمٍ في الأفقِ الغَربي !!
: تَعني ((يَمتَدُّ مِنَ الضوضاءِ إلى الضوضاءِ ...
: ويوغلُ في أحراشِ الوقتِ الهاربِ ..
في العصرِ الحَجَريِّ !!
: للشاعرِ أنْ يقترحَ الريحَ ... (يقولُ الغيمُ) ..
: وأنْ يقترحَ مِنَ الغاباتِ طُيوراً ...
(كَانَ البَجعُ مُجَرَّدَ غَيماتٍ تَتراكضُ حولَ الماءِ ..
فصَارَ البجعُ كناياتٍ تَرتجلُ المُطْلَقَ والغزلَ الحِسِّيَّ) !!
(يَتريثُ عندَ أطالسِ خبرتِهِ الشِّعريَّةِ)

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٣٧

فبَيْتُ الشاعر — البيت الفني — يمتد بعرض الكرة الأرضية مكاناً، ويحتل الدهر كله زماناً، فمن حق الشاعر أن يقترح / يتخيل ما يريده عن طريق 'أطالس' خبرته الشعرية لا عن طريق أطالس الجغرافيا. فإذا ما دخلنا زاوية من زوايا هذا البيت الفني — ليس البيت كله — فسوف تدرك مدى اتساعه:

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية. ترجمة يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠م، ص٦.
[2] شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٢٤.
[3] باشلار، جماليات المكان، ص٣٩.
[4] عبد الرسول عداي: ''المكان الشعري في قصة الخلق النص القرآني''، مجلة علامات المغربية، عدد (١٤)، ٢٠٠٠م، موقع سعيد بنكراد http://saidbengrad.free.fr/al/n14/4.htm.

-: في رُكن مِنْ بيتي قد يتجولُ أفلاطونُ ...
وفي ركن يتجَوَّلُ أوفيدُ الملآنُ بعشقِ اللغة ...
وفي ركنٍ ينحازُ إلى مرآةِ الحائطِ طفلٌ بودليري !!
: في ركنٍ آخرَ يتبدى ثوارٌ مشغولون ...
وأحذيةٌ في شكلِ رؤوسٍ قد تتراطنُ بالفصحى عَبثاً ...
....
في بيتي يُمكنُ أنْ يَتحاورَ دانتي والحسنُ البصريَ ..
وسارترُ والعقاد ...
وديستوفسكي وابنُ رشيق ..
والحلاجُ ولوركا ...
وابن الراوندي ونورثروب
وجيتي وأرسطو
وبروستُ وسفيانُ الثوريّ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص ١٣٧ – ١٣٨

إنَّ الشاعر – هنا – يؤكد هويته بالمكان، فهو ليس ضيق الأفق، بل إنه يستطيع أن يستوعب في فنه وفكره أفكار الأعلام الواردة أسماؤهم في المقطع السابق، ومن المهم أنهم جميعاً يجتمعون في 'زاوية' من البيت، وليس البيت كله. وهذا يعني اجتماعهم في شكل حوار متبادل فيما بينهم على الرغم من تباعد مذاهبهم وأزمانهم وأماكنهم كذلك. ولأن الأمر كذلك فإنه لبيتٌ عجيب لأنه – مثل بيت الشعر يجمع بين متناقضات ظاهرية ولكنه قادر على إدخالها في حوار يتخطى سطح الأشياء – مشتمل على أشياء غريبة ومتناقضة. يقول أحد النقاد: ''إن تشكيلات المكان غير المعهودة والمألوفة والتي تداهم حدود المألوف والمعتاد تصنع عجائبية المكان''[١]

والمتأمل الصورة المكانية السابقة يجد أن الطباق قام بالدور الأبرز في تأويل المكان، يقول يوري لوتمان مؤكداً قدرة المكان على تجميع الأضداد: ''يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع)، وتلك التي تقع أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتخذ أيضاً هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين [اليمين وبين اليسار].''[٢]

فإذا كان المكان قادراً على أن يجمع المتصوف مع الوجودي. والشاعر مع الناقد، والزاهد مع المتعهر، والفيلسوف مع فارغي العقل فإن حصيلة المكان هنا هو الشاعر / الإنسان نفسه. ومن هنا ندرك حق الشاعر في حرية هدم المكان بأبعاده الهندسية والجغرافية وإعادة بنائه بما يتناسب وخصوصية

---

[١] مصطفى الضبع. استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي. القاهرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية رقم (٧٩)، أكتوبر ١٩٩٨م. ص١٢٦.
[٢] لوتمان، ''مشكلة المكان الفني''. ص٨٩

الذات الشاعرة وهي تتعامل مع العالم. وهذا ما قاله ريلكه: ''عبر كل كائن إنساني ينفتح مكان فريد حميم على العالم.''[1]

ثم يعود العَزب ليؤكد أن الشاعر يستوعب داخله الزمان والمكان:

: أُراوحُ في خطرِ الحِبْرِ السَّويّ ! !
: وكنتَ تُغازلُ تخليطَ الأنواعِ لماذا؟
: قلتُ لأنتهكَ التابو ...
وأواطنَ في تفكيكِ التركيبِ الوضعيّ ! !
: إذنْ فولاؤُكَ للتغيير؟
: أنا مولودٌ في الزلزال ...
ووجهي عاصفةٌ تتشاجَرُ فيها أسئلةُ الشِّعرِ الخضراءِ
لتخرجَ مِنْ ثلجِ الغرفِ الخزفية ..
....
: أنا بيتي مكتوبٌ باسمِ خيالِ اللوحةِ لا باسمي ..
وينامُ على أغنيةٍ نائمةٍ في حاشيةِ امرأةٍ أخرى وأنا
مزحومٌ بالأمكنةِ وبالأزمنةِ وبالأغيارِ ... وبالعنبِ المتدلي
مِنْ شُرُفاتِ الشِّعري المزحومِ بموسيقى الشعري ! ! !

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٣٩ – ١٤٠

وبما هو كذلك أصبح المكان بحيرة بركانية تقذف من بواطنها المعاني، وبالتالي انزاح المكان من استخدامه المألوف في النصوص الإبداعية باعتباره مجرد جغرافيا للمشاهد الواقعية يتحرك بين أشيائها الإنسان ضمن علاقة ساكنة وسلبية لا تعني شيئاً سوى وظيفتها، ونهضت علاقات أكثر عمقاً بين الإنسان والمكان علاقات نفسية ووجودية وتاريخية وإيمائية في نسيج لا متناهٍ للنص الجمالي. علاقة تؤسس للامركزية الإنسان في العالم وأن الإنسان لم يعد وحده إمبراطور الأشياء، وتثبت أن للأشياء فعلها الحيوي وإشاراتها النابضة بالمعنى، فالمكان هنا يتحول إلى مفتاح للرؤية.

وعلى الرغم من تعدد الدوال البنائية للمكان في شعر 'محمد أحمد العزب' إلى حد يصعب معه اختزالها في مجموعة محددة من الدوال، إلا أن الباحث سوف يتناول رؤية الشاعر للمكان من خلال العناصر الآتية، بالإضافة إلى ''البيت'' الذي أشرنا إلي أعلاه، لأنها الأكثر ظهوراً في شعر العَزب:

- المكان القرية.
- المكان المنفى.
- أنسنة المكان.
- فضاء النص.

---

[1] باشلار، جماليات المكان، ص١٨٤.

*** أولاً: المكان القرية:**

فالشاعر – كما يقولون – ابن بيئته، والقرية تمثل عند 'العزب' المهد والعودة، وهو يلخص تلك العلاقة بقوله في قصيدة (العودة إلى القرية):

وأُطرقُ ساعةً .. وأُفيقُ ..
كانَ أنينُها سَيْفا !!
على أهدابيَ استرخى، وملءَ جوانبي أَغْفى !!
وأهمسُ بعدَ أنْ طوفتُ بالآفاق:
يا حُبِّي ..
إذا أنكرتِ قريتَنا أنا أوفى !!
وَحُبِّي مِنْ هُنا، وهنا سيَحيا .. غَامَ أو شَفًّا !!
أميرةَ فَجريَ اللاهي ..
عددتُ مدائني .. ألفا !!
وغابتْ قريتي منها
فكانتْ كلُها منفى !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٢٥

وقارئ السطور السابقة يدرك عمق العلاقة التي تربط الشاعر بقريته، ويدرك قوة عاطفته وارتباطه بالمكان. فبعد حوار مع خطيبته التي تطالبه بالرحيل من القرية لتعيش في مصر – تقصد القاهرة –، يوضح الشاعر أنه وفيٌّ لقريته التي هي حبه، وموطن حبه، وهو لا يستطيع أن يفارقها لأن المدائن بلا قريته تستحيل منفى. وهو موقف مهم أعلنه الشاعر في بداية حياته (١٩٦٤م)، وأمام خطيبته، وكان ذلك في وضوح تام، وهذا يدل على أنه اختط طريقه مبكراً. تلك الطريق المتسمة بارتباطه بالمكان والوفاء له.

والشاعر 'العزب' يُلَمِّح لقضايا قريته، ويعرض رأيه في تلك القضايا، والباحث يعرض لقضية واحدة من تلك القضايا التي عالجها الشاعر والتي اتضحت من خلالها رؤيته للعالم. ففي قرية الشاعر نسوة عجائز فرضت عليهن طبيعة الريف ألا تعرف الواحدة منهن من أمر دينها شيئاً، فلا صلاة ولا عبادة، لكنها امرأة عاملة منتجة تقضي عمرها في الحقل تحمل فأسها وثمار أرضها وتبيعها. يقول الشاعر في قصيدة (العائشة على الجليد):

هـيَ لا تُـصلِّي إنَّهَـا بَلْهـاءُ جامـدةُ الـشُّعورْ
لا تعـرفُ اللهَ الـذي عَرفُـوهُ مِـنْ ماضـي العـصورْ
لَـمْ تَقـرأ القـرآنَ يومـاً ولمْ تَعـرفْ عِبـادهْ
فحياتُهَـا في الحقـل تَـسْتجدي حَـصادهْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٨٣

ثم يمضي الشاعر مصوراً مأساة هذه الريفية التي تقضي نهارها عملا في الحقل، وتمضي الليل ساهرة في كوخ من جريد، يبيت في حضنها عاشقها / الفأس، وقد حُرمت من كل متع الحياة. وتحدث المأساة وتموت تلك المرأة، ويتساءل أهل القرية: هل هي في الجنة، أم في النار؟ فماذا كان رأي الشاعر؟ يقول:

بصلاتِهَا حينَ انْحَتْ فوقَ الترابِ معَ الصباحْ
بركوعِهَا والفأسُ في يدهَا بأناتِ الكفاحْ
سَتَضِجُّ كلُّ الأمسياتِ الضائعاتِ بلا أملْ
وتَصيحُ في حُضْن السماءِ بلا خُفُوتٍ أو وَجَلْ:
الجنةُ الفيحاءُ إنْ لَمْ تحتضنْ تلكَ الشَّهيدةْ
فالأنبياءُ مُعذَّبون .. وكلُّ راهبةٍ .. طريدةْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٨٣

وكأن الشاعر 'العزب' يوحي إلينا أن العمل ليس عبادة فحسب، بل هو دِين، فيشفع لتلك المرأة كفاحها وفأسها وليلها الطويل وأحزان السنين والقمح والزيتون والسرو والصفصاف والعشب والنخيل والسنبلات والزهر والعبير والجداول والعرق، وهل كان انحناؤها على الفأس إلا صلاة؟، ووصولها للتراب إلا سجود؟ وكل هذه الحجج كفيلة — في رأي الشاعر — بأن تطفئ النيران وبأن يُغفر لتلك المرأة الشهيدة.

وكثيرة هي القضايا التي يلمح إليها الشاعر من خلال النص السابق، فالعمل عبادة كما أشرنا، وهو يريد أن يلفت انتباهنا إلى الجهل المنتشر في الريف، ويريد — كذلك — أن يشير إلى الإهمال في تربية البنات، وإلى مسئولية المجتمع بأسره عن ذلك. وقد يصل الحوار بين الشاعر'العزب' وقريته إلى حد الاشتباك، وذلك في قصيدته (اشتباكات مع ديمشلت قريتي)، فالشاعر مصدوم، وسبب صدمته هذا التحول السلبي الحادث في قريته (وقرانا جميعاً)، يقول:

تَغَيَّرَتِ الأرضُ ..
صارتْ شوارعُهَا مَا يُقالُ ومَا لا يُقالْ
وقايضتِ الخرسانةَ بالطين
وانتشرَ الجيلُ في القنواتِ الفضائيةِ
الآنَ يخطبُ نصفُ المشايخِ عن ليلِ (سجما)
وعن ثرثراتِ (الفياجرا) ..
وعن شُرفاتِ الجحيمِ المرابطِ في شبقِ الحمحماتِ الطويلهْ
تَغيرت الأرضُ والناسُ والوشوشاتْ

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٩٣

لقد أثّر التقدم التكنولوجي سلباً على القرية وأهلها. فعيون أهل القرية لا تشاهد إلا الجنس، وأفواههم لا تتحدث إلا عنه، حتى خُطَب الجمعة صار الجنس محورها. لقد تغيرت القرية ناساً ومعالم

وطبائع، استبدل الناس أبنية خرسانية جامدة بالطين الرحيم. كانت القلوب رحيمة رطبة كالطين، فصارات جامدة قاسية كالأبنية الخرسانية. وتعلقت قلوب وعقول الجيل المأمول بالفضائيات، بعد أن كانت متعلقة بكتاب الله، وبالعمل الجاد، وبالنوم المبكر، فصاروا يسهرون أمام قناة (سجما) الإسرائيلية، وصارت أحاديث الناس وتحذيرات المشايخ عن الجنس المحرم. لقد تغيرت معالم القرية إلى الأسوأ.

إن التغيير الصدمة الذي زحف على المكان فأحدث فيه تحولاً من السكونية القبرية إلى الانزياح والتحرك تَمثَّلَ ذلك في الزحف العمراني على المكان، وتغير الملامح التقليدية البسيطة إلى ملامح أسمنتية متغايرة عن خصوصيته إلى الزحام، واختفاء المعالم، والانفتاح على العالم والثقافات المتغايرة التي شكلت ملمحاً انحلالياً أفقد الشاعر ثقته بنفسه وبمن حوله من الموجودات المكانية، فبدا تعبيره رافضاً لهذا التغيير السلبي.

وقد عالج الشاعر العَزّب في شعره كثيراً من مشكلات قريته.[1] فالشاعر متفاعل مع قضايا قريته، إيجابي في التعامل معها، وصاحب رؤى في معالجتها. وهو – كما يذهب بعض دارسيه المعاصرين – ''يعانق مأساة الإنسان يستنبطها فكراً ووجداناً من خلال ذات تمتزج بذوات الآخرين، فلا تشعر بثنائية، وتجد في شعره اهتماماً منقطع النظير بعوامل الشقاء والحرمان التي كانت تجتاح البرجوازية المصرية الصغيرة.''[2]

والمكان خاضع للشاعر وخادم لفكرته، فالمكان في النص الشعري لا بد أن يكون نابضاً وفاعلاً وليس وعاء للحدث فقط، فقد يكون للإنسان امتداد مصيري معه، فيكون للمكان تأثيره، هذا التأثير الذي يمنحه الأدب للمكان يتم بتجاوز عناصره الموضوعية كما يشير إلى ذلك باشلار بقوله ''حين نمنح شيئاً مكاناً شعرياً يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعياً.''[3]

* ثانياً: المكان المنفي:

لا يُقصد بالمنفى هنا أنّ الشاعر تعرض للنفي كما كان يتعرض له الشعراء من قبله كالبارودي وشوقي مثلاً، وإنما هو المكان الذي يحمل له الشاعرُ أحاسيسَ سلبية تنعكس على القصيدة فتُحَمِّل المكان دلالات الرفض، وتثير في القارئ مشاعر الثورة والغضب. والشاعر يرى المكان جزءاً من رؤيته

---

[1] من هذه المشكلات، – العقم .. في قصيدة (خواطر عاقر) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٦٨.
– الأطفال المشردون في القرية ... قصيدة (مشردون) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٥٩.
– ويتحدث عن حبه المراهق في القرية . قصيدة (غرام في قريتي) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٦١.
– ويتحدث عن عجائز القرية ... في قصيدة (مات يوما) الأعمال الشعرية الكاملة. ص٦٨٦.
– وعن الصيادين ومشكلاتهم ... في قصيدة (رحلة صياد) الأعمال الشعرية الكاملة. ص٦٣١.
– وانظر أيضاً قصائده (صبي الكواء) ... ص٦٣٥، (بائعة اليانصيب) .. ص٦٣٧. (الخادمة وفستانها الجديد) . ص٦٤٣، (غريب على الطريق) . ص٦٦٤

[2] عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢٩.

[3] باشلار. جماليات المكان. ص٢٢٦.

للعالم يستدعي ذلك من ذاكرته ''والذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أضحت أوضح.''[1]

وإذا كان هناك مكان جاذب، فهناك مكان طارد. وبخاصة إذا كان شاعراً ثائراً متمرداً على القبح، وهو ما كانه الشاعر 'العزب' الذي يلخص حالنا بقوله في قصيدة (غناء في الغرف الداخلية):

إنَّا نَجِفُّ ..
نَمُوتُ ..
نَذبلُ في الزمانِ المستباحْ ..
وفي المكان المستباحْ !!
لا تَلْوِ عَنَّا ..
جُرحُنَا أقسى وأفدحُ مِنْ ملايين الجراحْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ص ٤٩٥

إن النتيجة هنا جاءت في البداية (الجفاف – الموت) والسبب استباحة المكان والزمان، وهذا أقسى ما يعانيه الشاعر وتعانيه الشعوب. يقول 'العزب' في قصيدة (مناورات على طريق البوح .. هذيان مغترب أسيان):

يا مصرُ ..
يا ذاتَ المفاتن، والمآذن، والمداخن، والقبابْ!!
ها نحنُ في المنفى نُعبِّئُ جيبَكِ المقطوعَ مِن دمنا ونركضُ
في المنافي كالذُّبابْ!!
ها نحنُ نُطردُ من أُبوتنا، (فلا نَدري أيعرفُنَا إذا عُدنا بَنونا بعدُ؟)..
ها نحنُ استرحنا في التشردِ عن ملامحِنا (فلا ندري أتعرفُنا ونحنُ نعودُ مفقودينَ)؟
ها نحنُ انتهينا لليبابْ!!
أُجراءَ صِرْنا ..
صارَ فينا العالِمُ النوويُّ مَسَّاحاً لأحذيةِ
الحفاةِ، وصار حتى الشاعر الهمجيُّ وصَّافاً
لحمحمةِ الخيول الآدميةِ، صارتْ العذراءُ لا
تتزوجُ النيلَ المُفرِّطَ، حين صارتْ (في هُويتها)
مُربيةً لأولاد الكلابْ!!

الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٧٣

والسطور السابقة صرخة مدوية تُظهر مدى القهر الذي يحياه الشرفاء الذين يغتربون من أجل لقمة العيش، ويلاقون معاملة سيئة في غربتهم، ويتحملونها؛ لأنها أفضل من معاملتهم داخل بلادهم. وهي

---

[1] باشلار. جماليات المكان. ص٣٩.

عتاب قوي صادق من ابن عاشق لأمه مصر، يُدين فيها — دون أن يصرح — الأشخاص والظروف، بل ويُدين وطنه لأنه أوصل أبناءه إلى أن يرضوا بالذل والمهانة. فبعد استعراض محاسن هذا البلد العظيم، صاحب الريادة الحضارية، يُبَيِّنُ كيف تخلّى هذا البلد عن أبنائه فصاروا مغتربين من أجل لقمة العيش بعد ضاقت أرزاقهم في بلدهم، ولم يعد يعرف الابن أباه. وصار أصحاب الحضارة والعلم أجراء، صار علماؤنا ماسحي أحذية، وباع الشعراء مبادئهم. وصارت المصريات ذوات العفاف مربيات لأبناء من لا يستحقون.

ثم يحدثنا الشاعر عن فساد الأمكنة، وعن أمانيه من أجل مجتمع صالح، وذلك في قصيدة (غواية الأسئلة):

-: أسئلتُكَ عن ماذا؟

-: عن فسادِ الأمكنةِ الفوقيةِ والتحتية ..

-: أنتَ تغامرُ بالقانون الشامل ..

-: قُلْ إني أتغيا قانوناً يتجول في سقف الظلمات .. ليوقظَ أكفانَ الموتى .. ويقيلَ عذابَ الخطائين .. ويكنزَ في الأغصانِ فصولَ القمح .. ويغضب للمشائين الأصفار .. وللمشائين الأرقامْ ! !

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٤٩

يحاور الشاعر شخصاً آخر، ولعله — وهو الأقرب — يحاور نفسه ليبرز انتشار الفساد في بلده، ويبرز أيضاً رغبته في محاربة الفساد، ولكن ليس بالفوضى، وإنما بالقانون الشامل. فهو ضد الفساد، لكنه لا يقاوم الفساد بالفساد، بل له أهداف أسمى: أن يستيقظ موتى الضمائر، أن ينتشر الخير (فصول القمح).

*** ثالثاً: أنسنة المكان:**

تبلغ أقصى حالات الاندماج بين الشاعر والمكان في أنسنة المكان، فبفعل جلال المكان وسطوته واستعصائه على الموت فإن الشاعر يحوله إنساناً يحاوره ويهرب إليه، بل يَفنى فيه. ففي قصيدة (مقاطع من أغنية وداع إلى المدينة المنورة) يقول الشاعر:

– ١ –

حبيبتي / ها هو الرُّبَّانُ يقتربُ ! ! / وها شراعي على الأمواجِ ينتصبُ
حبيبتي / صَدِّقِيني / في رُبا وطني / وبعدَ أحضانِكِ الملأى سأغتربُ
لي فيكِ عشقٌ جميلٌ كنتُ أكتبُهُ / إليـاذةٌ ما أطاقتْ بَوحَها الكتبُ
وفي يديكِ تواريخي رسمتُ / وقد يُهاجرُ اللونُ في الفحوى ويضطربُ
أنا على العهدِ يا ليلاي / كم قمراً سألتِ ملءَ جيوبي؟ / يَحْسُنُ الكذبُ ! !

– ٢ –

حبيبتي / بين بيتي والنَّبيِّ خُطىً / يَمشي حوالي فيها الفجرُ والشُّهبُ

أرجوكِ / لا تمسحي ظِلِّي على حَجَر / ولا تَرُدِّي اجتياحي وهو ينتحبُ
ولا تُبيحي غيابي تحت ساريةٍ / لموسم شاطئاه المحْوُ والعَطبُ
أرجوك / كلُّ المدى حربٌ لأجنحتي / فهيئيها لأفق ليس يحْتربُ
على رموشي ينامُ الوعدُ / فاقتربي / أخْشى إذا تَبْعدي أنْ يصرخَ اللهبُ

- ٣ -

حبيبتي / يا نخيلاً مؤمناً غدقاً / ويا جبالاً عَليها أسلمتْ سُحبُ
مُقاتلاً يستحيلُ الحرفُ في شفتي / ويتركُ الجوفَ يقتاتونَ ما ارتكبوا
حبيبتي / يا اخضرارَ الوقتِ في رئتي/ تَدفقي فيَّ / يصحو الطلعُ والحَطَبُ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٢٦

إن الارتباط بالمكان هنا تطهير للروح، فهو تمثيل للمكان المقدس، ولذا نجد الشاعر مرتبطاً به أشد الارتباط، وقد سيطرت عليه عاطفة الحب الصادق. وإذا تأملنا الأبيات السابقة نجد فعالية التقديم والتأخير تؤدي دورها في البناء العضوي للقصيدة: (بعد أحضانك اللأى سأغتربُ — ما أطاقت بَوحَها الكتبُ — في يديك تواريخي رسمتُ — يمشي حوالي فيها الفجرُ والسحبُ — على رموشي ينام الوعد — عليها أسلمت سحبُ — مقاتلاً يستحيل الحرف في رئتي).

والمكان هنا ليس أي مكان، إنه (المدينة المنورة) التي يحولها محبوبة ومعشوقة تستحيل وطناً يسكن الشاعرَ المحب الذي سيغترب إذا تركها وعاد إلى وطنه، وهذه هي المفارقة !! إنه قيس وهي ليلاه التي يموت بدونها. فالمكانُ – هنا – بوصفه وعاءً فكرياً يلعب دوراً فاعلاً في تشكيل الذاكرةِ الجماعيةِ للمنتمين إليه، والمدينة المنورة ملجأ الرسول ﷺ إذن فبين الشاعر وبين النبي خطى قريبة فلتبق تلك الذكريات محفورة في الصخور والطرقات حتى لا تشتعل الحرائق في صدره لو محيت.

وقد تكونت القصيدة – في أصلها – من أربع مقطوعات بدأها جميعاً بلفظة (حبيبتي) ليبرز مدى تعلقه الروحي بالمدينة المنورة، وليربط المقطوعات ببعضها، ولتكون نقطة الانطلاق في بداية كل مقطوعة للتعبير عن مشاعره تجاه هذا المكان العظيم.

ونتيجة لاضطراب مشاعره لاقتراب رحيله عن محبوبته كثرت أساليبه الإنشائية، فبين النداء المتكرر (حبيبتي) ومثلها: (يا ليلاي — يا نخيلاً — يا جبالاً)، كما نلتقي بأسلوب النهي الذي غرضه التمني: (لا تمسحي — لا تردي — لا تبيحي)، وأسلوب الأمر للتمني أيضاً: (صدقيني — هيِّئيها — فاقتربي). وكل ذلك يكثف عملية أنسنة المكان على صور القصيدة، فهو يشخص المدينة محبوبة يخاطبها، ويبثها نجواه، فالمدينة / المكان: (محبوبته — أحضانك الملأى — وفي يديك — يا ليلاي — أرجوك — لا تمسحي — نخيلاً مؤمناً — أسلمت سحب).

وقد تصل العلاقة بينه وبين موطنه حتى ليصبح الموطن ديناً، يقول في قصيدة (رسائل ليست عذرية):

حينَ ودعْتُك في (المنصورة) ..
اشتقتُ إليكِ ! !

قلتُ (للمنصورة) اختاري جناحيكِ ..
أنا اخترتُ لكِ الوجه الإلهي المواطنْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٩

وتتحول القاهرة إلى إنسان يبثُّ الشاعرَ همومَه، يقول الشاعر على لسان القاهرة في قصيدة (توقيعات دارجة):

حتى أنا ..
لستُ أعرفُ سرَّ جمالي
ولا سرَّ أهدابي الآسرهْ!!
تشردتُ في الغرباءِ ..
وفي النفي ..
نمتُ على مخملٍ ولآلي،
وهوَّمتُ في الظلِّ والهاجرهْ!!
ووزعني الغيمُ:
جدباً ..
وخصباً
ووزعني الصيفُ
بين الملوكِ وبين الجياعِ،
ووزعني الشعراءُ ..
احتمالاً من الواقعيِّ،
وألفَ احتمال ينامُ على شرفاتِ الخيال،
ووزعني الحبُّ ..
في جُمَلٍ هشَّةٍ ساحرهْ!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٠٦ — ٣٠٧

لقد غاب الشاعر عن محبوبته القاهرة، وعندما عاد حدث انكسار لأفق توقعاته؛ لأنه وجدها مسرحاً للباعة الجائلين، وملاذاً للمجرمين الهاربين، تستورد الخبز والماء، وتطرد الكتب من سور الأزبكية، ووجد البدو ينتهكون أعراض الفتيات مقابل حفنة من الريالات أو الدنانير.

إن الشاعر عندما ينقل المكان إلى أحضان القصائد يثير فينا بواعث الحنين إلى القاهرة المتخيلة القاهرة المستعادة من الذاكرة، قاهرة نجيب محفوظ حيث النيل، والملاية اللف حول القدود، وحيث الحرافيش والفتوات واحتراف العشق والدروشة، قاهرة المآذن والتدين، قاهرة الشعر والثقافة. إن ذلك التحول كان صدى للصدمة الحضارية التي تأخذ القاهرة العظيمة إلى الخلف، والشاعر 'العزب' في نشدانه التغيير والعودة إلى الأصالة والتاريخ المجيد ليحمل في طيات تلك الدعوة دلالات تحفيزية

لمواجهة القبح ليس المسيطر على القاهرة فحسب. بل على البلاد كلها. ولكنْ بمَ تصف القاهرة نفسها؟ وماذا تحتاج؟ يقول الشاعر على لسانها في القصيدة نفسها:

وما زلتُ أجملَ،
لو حَلَّ شَعري ..
فتى تتفتقُ فيه الرجولةُ ..
أغدقتُ نخلاً ونيلاً،
وأسكرتُ وردَ الحدائق،
حتى أُلامسَ فيه اشتعالي،
وأشربَ ضحكتَه الفاترةْ!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٠٧

إنَّ القاهرة لا تزال هي أجمل المدن، والأجمل أنها – بتواضع معهود – لا تعرف سر هذا الجمال! ولا سر الفتنة والأهداب الآسرة! فعلى الرغم من تكاثر الغرباء عليها وانقسامها بين الأحباب والأعداء إلا أنها ستظل حُضناً وحِصناً للجميع: الملوك والجياع، الظل والهاجرة، الشعراء والمنتفعين.

وإذا كانت الصبايا يصرن إلى سن اليأس ويتوقفن عن الإنجاب، فإن القاهرة لا يصيبها اليأس ولا تتوقف عن إنجاب الخير ونشر الحب، ولكنها تحتاج إلى فتي تتفتق فيه الرجولة يزيح غطاء العجز عنها ويحل ضفائر شعرها لتمنحنا النخل والخير والنيل والحدائق... فهل وصلت رسالة القاهرة؟ ومن هنا ندرك أن "المكان هو في واقع الأمر استعارة لما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومواقف من الحياة، فإننا نعلم أن المكان ليس فضاءً سالباً خارجياً تقع فيه الأحداث ولكنه حامل لوعي الشاعر الداخلي."[1]

*** رابعاً: فضاء النص:**

لم يعد الشعر فناً شفوياً مسموعاً كما كان، بل صار الآن – في أغلبه – فناً كتابياً مقروءاً، ولذا احتلت الطريقة التي يَكتب بها الشاعر المعاصر قصيدته مكانة هامة "وأخذ الشكل الكتابي يلفت الأنظار إليه بوصفه عنصراً دالاً منغماً في كلية النص، ولعل النظرة العاجلة على نصين مكتوبين تدفع إلى القول: إن هذا شعر، وهذا ليس شعراً من مجرد معرفة الطريقة المألوفة لكتابة الشعر، ويقتضي هذا ضروباً من العناية بالتشكيل الكتابي"[2] إنَّ عين المتلقي أصبحت الوسيط الأهم في استقبال النص "ففي حالة قرائتنا لنص شعري داخل كتاب / ديوان سوف نواجه بعوامل خارجة عن الدالة الشعرية تتوسط المسافة بين عين القارئ ورؤيا الشاعر للعلاقة بين المعنى وتشكل الكلمات داخل الصفحة، ولذا تمنى الكاتب الأمريكي دونالد بارثيلم لو كان عاملاً للطباعة لخدمة نفسه كروائي وخدمة الأدباء الآخرين."[3]

---

[1] سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص٥٨.

[2] كريم الوائلي: "جماليات التشكيل المكاني في القصيدة العربية الحديثة"، شبكة (المبدعون العرب).
http://www.arabiancreativity.com/waili3.htm.

[3] حازم شحاته، "التشكيل المكاني وإنتاج المعنى الصفحة الشعرية عند أمل دنقل"، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، ع (٦)، ربيع ١٩٨٦م، ص٤٩

ولقد تعرض كثير من الدارسين إلى الحديث عن جسد القصيدة مرة أو فضائها، أو تشكلها المكاني مرة أخرى وكلها تعبر عن ''الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات. أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في مساحة أو أرضية تُعد لذلك.''[1] وإذا كانت القصيدة القديمة ذات الشطرين والقافية الموحدة قد شغلت المتلقي بسمة ثابتة من جهتي التشكيل اللغوي والمكاني، فإن القصيدة الحديثة أثارت المتلقي بالتلوين الإيقاعي من جهة، وبالتشكيلات المكانية من جهة أخرى بوصفها أساساً مهماً لتوصيل الأبعاد الدلالية والجمالية.

ولدراسة فضاء القصيدة أهمية تظهر من قول أحد النقاد: ''ويعكس فضاء القصيدة – شأنه شأن إنشادها – رؤية العالم والإنسان، ويكشف عن الأساس الفلسفي والفني والجمالي...''[2] وهي أيضاً ''محاولة دؤوب تعكس حركة الذات الشاعرة في علاقتها الإشكالية مع محيطها الواقعي''[3]

وقد بدأ الشاعر 'محمد أحمد العزب' يكتب الشعر الملتزم وزناً وقافية، وكان يقسمه إلى مقاطع كل مقطع بقافية مختلفة، وبخاصة في ديوانه (أبعاد غائمة).[4] ثم ما لبث أن تحطم المعمار التقليدي للقصيدة في مجموعاته الشعرية التالية، وتراوحت طباعة الصفحة الشعرية عنده بين عدة أشكال، ومن أهمها:

أ – التشكيل المرسل:

ونعني به شكل قصيدة التفعيلة المألوف، وذلك تمييزاً له عن الشكل العمودي للقصيدة التقليدية. وذلك من مثل قوله في قصيدة (مسافر في التاريخ):

إني أُعاني من دُوارِ القهرِ آلافَ السنينْ !!
وأجوبُ في تاريخِنَا مُستنقَعَ الضوءِ الحزينْ !!
لأشيل في عينيَّ أحزانَ الرعاهْ !!
لأُزيحَ تاجَ الخوفِ في رأسِ الطغاهْ !!
لأُنيخَ للماشينَ في الصحراءِ قافلةَ الأميرْ !!
لأَرُدَّ للأُجراءِ أجرَهُمُ الأخيرْ !!
لأقولَ للبسطاءِ لا تقفوا صفوفاً في الصلاهْ !!
هذا نظامُ الميِّتينْ !!
صلُّوا بفوضى الثائرينْ
وعنفوانِ الرافضينْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١٤

والملاحظ أن كل تجربة تخلق فضاءها الخاص، فواحدة تختار الشكل التقليدي، وأخرى تختار الشكل المعهود (المتموج) للشعر التفعيلي. وعندما ننظر إلى السطور السابقة التي تُبرز أمرين أساسيين:

---

[1] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل. بيروت، دار العودة ١٩٨١م. ص١١١.

[2] الوائلي، ''جماليات التشكيل المكاني في القصيدة العربية الحديثة''.

[3] علوي الهاشمي: ''تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً''. مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع (٨٢/ ٨٣)، يوليو أغسطس ١٩٩١م، ص٨٢.

[4] راجع قصائد الديوان في: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٣١، وما بعدها.

أ – سيطرة الأسى على تاريخ المصريين قديماً وحديثاً.

ب – طريقة الشاعر في الحياة، فهو لن يهادن الظلم وأهله، بل سيواجه الطغيان، ويدعو للثورة. وهذه السطور طويلة إلى حدٍ ما وهي تناسب عرض الشاعر وجهة نظره وبيان طريقه في الحياة. ولكننا قد نجد قِصَراً ملحوظاً في السطور الشعرية عندما تستدعي التجربة والعاطفة ذلك، كقوله في قصيدة (السفر في الأسئلة الجميلة):

وتسألُ:
أهربُ،
أسألُ ..
تهربُ
أتركُ أسئلتي ..
فوقَ نهدينِ معجزتين ..
ولا أحفلُ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٢

ب – الفراغ:

ويسميه البعض الحذف، أو الغياب، وهو حسب أحد النقاد ''يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، وهو نوع من المحو. هل نكون مفرطين في التأويل إذا قررنا أنَّه يمثل نزوعاً طاغياً إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا، أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموساً؟!''[1] وقد يكون هذا الفراغ أو الحذف في عنوان القصيدة، كما نرى في عنوان قصيدة له: (عن امرأة أشبه بالوطن، ووطن ....)[2]

ولعل المتلقي لا يبذل جهدا كبيراً في استكشاف بقية العنوان (... ووطن أشبه بامرأة)، ولكن السؤال: لماذا لم يصرح الشاعر ببقية العنوان؟ لأن التشكيل المكاني أصبح دالاً يحيل إلى النفس وانفعالاتها ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، فهو يريد أن يعلو بتلك المرأة فوق الوطن، ولذا جاء الحذف.

وقد يقع الحذف في أول سطر من القصيدة، كما في قصيدته (مسودة لخطبة جمعة غير مسجوعة) يقول فيها:

....
أما بعد ..
فالبَعدُ استقالَ وقالَ كلمتَه الأثيرة:
ليسَ في الإمكانِ أبدعُ ....

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٨٣

---

[1] وليد منير ''التجريب في القصيدة المعاصرة''، مجلة فصول، ع (١)، صيف ١٩٩٧م، ص١٧٨.
[2] أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٨٩.

والشاعر هنا يفضح أفعال الحكام الفاسدين — وكثير هذا في شعره — فأراد أن يحذف شيئاً، وماذا يكون قبل (أما بعد)؟ يكون هناك حمد الله تعالى والثناء عليه، أو تكون التحية للمخاطب، ولعله لا يريد إلقاء التحية، أو لعله متعجل فتطرق للموضوع مباشرة. ثم يأتي حذف آخر بعد ذلك، ولعل تكملته (ليس في الإمكان أبدع مما كان) مما كان من ظلم الشعوب وإذلالها، ولذلك لم يكتبه. والملاحظ هنا أن المتلقي لم يعد سلبياً، فهو يشارك ويكمل الحديث، ويسهم في خلق النص لأنه أصبح يمتلك 'فضاءً' أكبر من حرية التأمل والتأويل. ونلاحظ أنَّ (بَعْد) من الجذر اللغوي نفسه لكلمة (أبدع)، فالإبداع ذهب مع ما قبل البعد، ونلاحظ العلاقة بين ''الإمكان'' من المكان، و''البُعد'' من الزمان، فالزمان والمكان هنا يتدخلان ليصنعا سجعاً غير تقليدي.

ج — التشكيل الدرامي:

وقد يلجأ الشاعر إلى التشكيل الحركي الدرامي النابع من داخل النص، والمتجسد على صفحته تجسداً بصرياً ليشيع في نصه الحركة والحرارة والحيوية عن طريق امتزاج الشعري بالنثري. يقول الشاعر العَزَب في قصيدة (دموع بنيلوب):

''(وينشطرُ الحوارُ / وتنتضي بنيلوب ليلاً من ضفائرها / وتهربُ في التلال / لتشعلَ الغزلَ المشرَد في التلال / وتحتمي بالغيمِ من غيمِ الدروب)

(ويُسمعُ من بعيدٍ صوتُ إنشادٍ جماعي):

-: لسيفِكَ تَسجُدُ الأفلاكُ يا أوليسُ .. تمطرُ بالفواكهِ كلُّ أشجارِ الخيالِ .. ويُزهرُ الصفصافُ بالحلوى .. فألهمْنَا شروحَك .. وولولاتُ الريحِ تركض في الحناجر .. والحناجرُ أُشرعتْ لا بأس .. نحنُ الآنَ عُشبٌ مُثخَنٌ بتفاقمِ الدمِ في الندوبْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص٧٤

إن السطور السابقة رمز للتحدي، ورمز للصبر والإخلاص، فلقد كانت (بنيلوب) تنتظر حبيبها الذي ذهب محارباً، ولكنه لم يعد، ونظراً لجمالها تقدم الكثيرون للزواج منها، لكنها رفضتهم جميعاً وقالت سأغزل ثوباً لذكرى زوجي، وكلما اقترب الثوب من نهايته تنقض الغزل وتعيد العمل لتطول مدة الانتظار حتى يعود زوجها البطل الإغريقي إليها.

والجزء الأول في الفقرة السابقة جاء على لسان الراوي، ثم منولوج داخلي، فبنيلوب تحدث نفسها بأنها على الرغم من الإغراءات والجروح — التوتر الدرامي — فإنها ستنتظر وستصبر.

الزمن

جاء في اللسان: ''الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ: العَصْرُ، والجمع أزْمُن وأزْمان وأزْمِنة.''[1] وفي المعجم الفلسفي عن الزمن أنه: ''وسط متجانس غير محدد تمر فيه الأحداث متلاحقة والمدة جزء منه وقد يُطلق على مدة معينة، وعده أرسطو مقياس الحركة وفرَّقَ بينه وبين المكان وما دامت الحركة متصلة فالزمان متصل ... وعند ابن سينا: الزمن مقدار من الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر.''[2]

ولقد شكَّلَ الزمن منذ بدء الوعي به إحدى المعضلات العصية على الحل، ''قال أوغسطين: فما هو الزمن إذن؟ إنْ لم يسألني أحدٌ عنه فأنا أعرفه، أما أنْ أشرحه فلا أستطيع!!''[3] ولعل السبب في ذلك أنَّ: ''الزمن ليس مفهوماً عقلانياً، وبما أن الواقع يجب أن يكون عقلانياً في عُرفهم (يقصد المفكرين من زينون إلى برادلي)، فإنه ينتج عن ذلك إعلان الزمن بأنه غير حقيقي ووهمي، فالواقع بلا زمن، أو ما وراء الزمن، سرمدي وثابت.''[4]

إذن فالزمن سر من أكبر أسرار الوجود، وحوله تتمحور هموم العيش ومعاناة الإنسان. ويحسن — هنا — أن نفرق مع عبد الوهاب المسيري بين نوعين من الزمن: ''الزمن الكوني والزمن الإنساني، أما الزمن الكوني فهو شكل من أشكال الأزلية، وهو زمن دائري مرتبط بدورات الطبيعة، فهو – في الحقيقة – لا زمن. أما الزمن الإنساني فهو الزمن الاجتماعي، أو التاريخي، أو المادي، وهو ذو بداية ونهاية، وهو الزمن الذي تتحقق، أو تُجهض فيه إنسانيتنا.''[5] فهذا الباحث يفرق بين الزمن الميتافيزيقي الدائم الثابت الذي لا يتغير ولا يختلف من إنسان إلى آخر، وبين الزمن الإنساني الاجتماعي الذي يتعدد ويختلف باختلاف نظرة الأفراد ومواقفهم منه. ولذا فإنَّ الزمن زمنان ''زمن الشاعر وزمن الآخرين.''[6] وهناك مَنْ يُقسم الزمن إلى نوعين: ''إلهي يحدده الأزل، وإنساني يحدده الوقت. وقد يزيده وضوحاً تلك المقولة التي تذهب إلى أن للزمن أبناء وبنات، فأبناؤه الليل والنهار، وبناته أحداثه.''[7]

ونحن هنا نهتم بالزمن الأدبي، أو موقف الشاعر من الزمن، ''فالزمن — في الأدب — هو الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن كجزء من الحياة الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية ... وتعريف الزمن — هنا — هو خاص شخصي ذاتي، أو — كما يُقالُ غالباً — نفسي، وتَعني

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن).

[2] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، ص٩٥

[3] عبد الإله الصائغ. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام. القاهرة، دار عصمي للنشر والتوزيع، ط (٣)، ١٩٩٦م. المقدمة ص د.

[4] هانز ميرهوف، الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق، القاهرة، مطابع سجل العرب، ١٩٧٢م، ص١٣.

[5] عبد الوهاب المسيري، ''الشعراء والزمن''، مجلة الكرمل، ع (٨٨، ٨٩)، صيف — خريف ٢٠٠٦م، ص٩٤.

[6] حسن البنا عز الدين. ''جماليات الزمن في الشعر نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية مدخل مقارن''. ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، ع (٩)، ١٩٨٩م. ص١٠٦.

[7] الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام. ص٦١ — ٦٢.

هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي نخبره بصورة حضورية مباشرة.''[1] إن الزمن وأشكاله ومفاهيمه وماهيته، مطلقيته ونسبيته، وجوده وعدمه، كان محط اهتمام جميع الفلسفات الإنسانية؛ انطلاقاً من الأهمية الكبيرة والجوهرية التي يلعبها في تشكيل هذا الوجود بكل أبعاده المادية والروحية، الجامدة والإنسانية.

ويبين أحد النقاد صعوبة التعرض لدراسة الزمن في الشعر بقوله: ''ومع ذلك فإن رصد هذه الظاهرة ليس بالأمر السهل حيث تعتور الباحث صعوبة منشؤها أن 'الزمن' ليس غرضاً شعرياً مستقلاً كالمدح أو الوصف أو الغزل وغيرها، ومن هنا يصعب إخضاعه تماماً للدرس الأدبي والنقدي؛ لأنه يرد عادة مطوياً في ثنايا محتوى عام.''[2] ومع ذلك فلا بد من التعرض لتلك القضية لأن الزمن: ''يمثل بُعداً جوهرياً للكتابة، وتمثل الكتابة بعداً جوهرياً للزمن.''[3]

ونحن عندما نقوم باستقراء أسماء الدواوين، وعناوين القصائد عند الشاعر 'محمد أحمد العزب' فإننا سوف نجد أن الزمن ومفرداته يشكلان بنية دالة، فمثلاً من دواوينه الشعرية: (عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت) — (مسافر في التاريخ)، ومن قصائده: بطاقة تعزية إلى سيدة تجاوزت الخمسين — فقرات من يوميات مائت بن مائت اللامبالي — استغاثات على مآذن العصر — العيد والحصار — فواصل من بكائيات الشارع العربي في الزمن الرديء — مشهد جانبي من محاكمة عصرية — القتل خلف خرائط التاريخ — فواصل في معزوفة الموت الرمادية — يوميات مسافر إلى الوراء — من حصاد عام ١٩٦٧م — شاهد العصر – الرجوع إلى اللازمني ... وغيرها الكثير.

والملاحظ عند الشاعر 'العزب' أن الزمن عنده زمن سلبي فهو زمن ميت، فيه انحناء، وهو زمن الموت والاستغاثات والحصار والبكائيات والرداءة والرجوع إلى الخلف، وكلها تشي بمدى حزنه وغضبه، ورفضه للواقع المأساوي الذي تحياه بلاده، بل أمته كلها. يقول الشاعر 'محمد أحمد العزب في قصيدة (قراءات في أبجديات شتى):

علَّقتْنَا أُغنياتُ الصمتِ في كلِّ الميادينِ إشاراتِ مرورْ !!
يَعبُرُ التاريخُ في أوجهنا !!
يسقطُ التاريخُ تحتَ العجلاتِ المُسرعهْ !!
نَنتمي للصمتِ ..
لا نحتجُّ ..
لا نُعطي إشارهْ !!
نحنُ لا نعرفُ حرفاً من قوانين العبورْ !!
نحنُ من عصرٍ نسينا فيه أسماءَ الميادين ..

---

[1] ميرهوف. الزمن في الأدب. ص١٠ — ١١.

[2] أحمد طاهر حسنين. ''البعد الزمني في اللغة والأدب دراسة ونماذج''. ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، ع (٩)، ١٩٨٩م، ص٩٢.

[3] حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م، ص٢٦٣

وأسماءَ الشوارعْ ! !
نحنُ لا نعرفُ أنْ نعرفَ معنىً لامتداداتِ العصورْ ! !

....

....

نحنُ من خَلْفٍ ..
إلى خلفٍ خُرافيٍّ ... ندورْ ! !
نحنُ من خَلْفٍ خرافيٍّ ...
إلى خلفٍ ... ندورْ ! !
نحنُ من خَلْفٍ خرافيٍّ ..
إلى خلفٍ خُرافيٍّ ندورْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤٣

لقد تمَّ تدجين الشعوب، فصار الناس مُعَلَّقين في صمتهم، وهذا الصمت إشارات مرور للطغاة لفعل ما يريدون، والنتيجة الكارثية هي سقوط التاريخ في زمن رديء يعيدنا للوراء ولا يدفعنا للأمام. وعندما نستقرئ صيغة الفعل – الزمن النحوي – التي استخدمها الشاعر فإننا نجدها (يعبر – يسقط – ننتمي – لا نحتج – لا نعطي – لا نعرف – ندور) وهي صيغة المضارع، أي: صيغة الحاضر الرديء في إشارة إلى عدم رضاه عن واقع شعبه وأمته بأسرها. وكذلك فإنه يستخدم الضمائر في صيغة الجمع (علقتنا – أوجهنا – ننتمي – نحن – نعرف – ندور) وذلك لإدانة الجميع وبيان أن مسئولية التراجع والهوان الذي تحياه الأمة هو مسئولية جمعية. ولا ننسى الإيحاء في استخدام الأفعال المنفية (لا نحتج – لا نعطي – لا نعرف) الإيحاء بالسلبية والانعزالية عن التحرك من أجل عمل إيجابي كي تنهض أمتنا. وحتى الأفعال التي استخدمها مثبتة توحي بالشيء نفسه لأنها انتماء للصمت، ودوران إلى الخلف. ولعل هذا ما يدفعنا إلى أن نقرر أنه ربما كان المظهر الأكثر وضوحاً من مظاهر معاناة الإنسان الوجودية هو ما يتمثّل في معاناته مع الزمن، فالزمن هو التحدي الأكبر الذي يُلقي بظله الكثيف على هواجس الروح وتطلعات النفس ونشاطات الجسد منذ أن بدأ الإنسان يدرك وجوده في هذا العالم. وهكذا يمكننا "التماس جماليات الزمن من خلال السياق الشعري نفسه، وليس من خلال عملية فصل وتجزئة لكلماتٍ، أو أبياتٍ لا تعني الكثير خارج هذا السياق."[١]

يقول الشاعر في قصيدة (رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمني بالغموض والغضب):

أعرفُ ..
يا سيدتي ..
أني أكتبُ من وحي خواء اللغةِ – الشكل الطوباوي ..
وأعرفُ أني أكتبُ من وحي الزمنِ التحريفِ الزمنِ الأسئلةِ،

---

[١] عز الدين، "جماليات الزمن في الشعر". ص١٠٨.

الزمنِ المقطوعِ النهدينِ، الزمنِ التبريرِ الوغدِ، الزمنِ
الإجهاضِ الثوراتْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤١٧

يتحدث الشاعر مع سيدة عاتبة تتهمه بالغموض والغضب، ويزول اللبس عندما نعلم أن هذه السيدة هي 'مصر' بلد الشاعر، وقد ظهرت آثار غضبه في عباراته التي يصف فيها الزمن وصفاً سلبياً، فهو الزمن (التحريف — الأسئلة — معدوم الخير — التبرير — الوغد — الإجهاض الثورات).

وهنا نلاحظ أنَّ الوعي بالزمن في واقع الإنسان جعله يهتم به في الآثار الأدبية، والسمة الثابتة عند الشاعر العَزَب هي **رفض الزمن الحاضر وإدانته في كافة أشكاله**، فهو يكتب من وحي لغة طوباوية (نسبة إلى طوبي.. وطوبي كلمة أصلها يوناني U-Topos وتعني – حرفياً – المكان الذي لا وجود له، والطوبي مفهوم يشير إلى تصور مجتمع متعذر التحقيق، أو مستقبل متناقض مع واقع راهن)، ومن وحي زمن مُحَرَّف مبتور المنابع، زمن وغد، يُجهض كل محاولة للوثوب وصولاً إلى الحرية والتحضر.

إذن فمفهومنا للزمن يتحدد انطلاقاً من تحديدنا لأشكاله، ولا يمكننا أن نقف عند مفهومه بشكل علمي واضح ودقيق دون أن يتخلل حديثنا شيء من الإبداع والميتافيزيقا وشيء من الخيال، لأن الزمن لا يدرك إلا إذا أدخلناه في عملية التخييل، وربطناه بذات الشاعر. وبغير ذلك لن نصل إلى أي شكل من أشكاله، وسوف يبقى مغلقاً أمام البحث.

وسوف يتناول الباحث علاقة الشاعر بالزمن من خلال العناصر الآتية:

أولاً: إدانة الحاضر

ثانياً: استعادة الماضي

ثالثاً: رؤية المستقبل

رابعاً: زمن القصيدة (الإيقاع)

وليس المقصود من هذا التقسيم أن الشاعر — حال إبداعه — يتعمد أن يتحدث عن الماضي مرة، ثم يفعل مثل ذلك مع الحاضر والمستقبل، ولكنه يعالج موضوع الزمن على أنه معطى مباشر من معطيات الوجدان، ويُعنى بدوره في الحياة والأفعال الإنسانية، وليس على أنه وعي ميكانيكي أو فيزيائي. فهو مَعْنِيٌّ بالزمن المرتبط بخبرته الإنسانية، أي: بذاته ورؤيته.

* أولاً: إدانة الحاضر:

يصدر الشاعر 'محمد أحمد العزب' عن إدانة كاملة، ومعارضة تامة للزمن الحاضر، فدائماً ما يرى فيه رمزاً للهوان والضياع، فهو — كما يبين أحد النقاد – من الشعراء الذين "يُذكرُ لهم التمرد على شعر المصانعة والمواربة والتزلف، وجعلوا للشعر رسالة إنسانية تتجاوز حدود المناسبات والمحافل إلى معاناة الإنسان وآلامه، أو طموحاته وأحلامه."[1] يقول الشاعر في قصيدة (شاهد العصر):

سيداتي .. سادتي ..
وتقولون: الولاءاتُ لِمَنْ؟

---

[1] محمود عباس عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. القاهرة. ٢٠٠١م، ص٥.

الولاءاتُ لِمَنْ؟
أنا فيكم شاهدُ العصرِ الذي ينحلُّ في ليلِ العَفَنْ ! !
قائلٌ قولي .. وماضٍ للرياحْ
حاملاً سيفي .. وحرفي.. وطعامي .. والكَفَنْ ! !
إنْ سألْتُم:
الولاءاتُ لمن؟
سامحونا .. إنْ أجَبْنَا ليسَ في هذا الزمنْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٢٧

لقد كثرت في العصر التيارات السياسية والجماعات الدينية. واختلط الحابل بالنابل، ولذا كثر التساؤل: ''الولاءات لمن؟''، وبما أنَّ الشاعر شاهد على عصر الرداءة، فكانت الإجابة ليس لهذا الزمن ولا لأهله أي ولاء. ومن هنا نقول: إنَّ ''للزمان مغزى خاص بالنسبة إلى الإنسان لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان. والبحث عن توضيح الذات يؤدي إلى البحث عن الزمن الضائع، وكلما انصرف الإنسان بجدية أكثر إلى هذا البحث، ازداد انشغاله واهتمامه بوعي الزمان ومعنى هذا الوعي في الحياة الإنساني.''[1]

وليست هذه المواقف 'الحادة' من الزمن الحاضر غريبة على الشاعر 'العزب'، فهو يدعو إليها شعراً ونثراً. يقول: ''إن الشاعر المتمرد يرفض أن يكون أميراً في قصر من خلال خيانة القضية، ولا يرفض أن ينام على أسطح القطارات ما دام يحمل في شعره كل طهارة القضية، كل الباسلين مروا من هنا: من رفض نهائي لمزيد من المساومات والتنازلات، وإصرار نبوئي على الاستشهاد في أرض المعركة.''[2]

وليس الشاعر هنا سياسياً، وليس الشعر سياسة، يقول أدونيس: ''السياسة قد تقبل كل شيء كل لحظة، بينما الشِّعر يعيد النظر كل لحظة في كل شيء، والسياسة تُعنى بالعمل، والشعر بالكشف.''[3] وإنما هي وجهة نظره يعرضها الشاعر العَزَب في غير مواربة؛ لأن حضور الزمن في النص وموقف الشاعر منه يكون نتيجة لإحساسه الخاص، فالزمن هنا حالة شخصية ذاتية وليست عامة موضوعية.

وإذا كان المكان — في كثير من أحواله — هو الحصن والملجأ والأمن، فإن الزمن — في كثير من أحواله — هو العدو. والزمن الحاضر عند الشاعر العَزَب هو: زمن التردي (ص١٣١، أنمادى تحت سقف الكناية)، وهو زمن ضد البراءة (ص٤٩٤. الأعمال الشعرية الكاملة)، وهو الزمن المتردي (ص٢٩٩، الأعمال الشعرية الكاملة)، وهو الزمن الوغد، المقطوع النهدين، الزمن التحريف، زمن إجهاض الثورات (ص٤١٧، الأعمال الشعرية الكاملة)، وهو زمن النفي (ص٢٥١، الأعمال الشعرية الكاملة)، وهو الزمن المستباح الرديء المدان (ص٢٤١ الأعمال الشعرية

1 ميرهوف، الزمن في الأدب، ص٧ – ٨.
2 محمد أحمد العزب، دراسات في الشعر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. القاهرة، ١٩٧٥م، ص٦٣.
3 أدونيس. زمن الشعر. بيروت. دار العودة، ١٩٧٢م، ص١١٦.

الكاملة)، وهو الزمن الوراء (ص٢٤٢، الأعمال الشعرية الكاملة)، وهـو الـزمن الموبـوء (ص٥٨٦، الأعمـال الشعرية الكاملة)، وغيرها من النعوت السلبية. يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (معايدات):

كُلُّ عامٍ ..
(آسفٌ إنْ كنتُ لا أوغل في التصريح) ..
والقيصرُ قيصرْ !!
كل عامٍ وسباقُ الهجنِ في الصحراءِ عرسٌ عربيٌّ ..
يتعاطانا ويَسْكَرْ !!
كل عامٍ والأميرُ الطفلُ ممتدٌ مِنَ الرملِ إلى الدولارِ ..
والغيماتُ في مرآته توتٌ وسُكَّرْ !!
كل عامٍ وفساتينُ بلادي قسمةٌ بين الأعاصيرِ ..
ويكفي للجموعِ الجوعُ والأطمارُ والشايُ المكررْ !!
كل عامٍ والأميراتُ الجديداتُ يؤنثْنَ الهتافاتِ ..
ويَشطبْنَ الرجالَ الجوفَ ..
حتى يَسقُطَ التاريخُ في السردِ ..
وحتى يُصبحَ الإيقاعُ أخطرْ !!
كل عامٍ والجباياتُ هدايا كلِّ عامٍ ..
والعناوينُ حشيشٌ عربيٌ ..
والمنافي شاطئٌ يلتفُ في الثلجِ ويَسهرْ !!
كل عامٍ ونجومُ الشاشةِ الفوضى يُرابونَ ويَربون ..
وويلٌ للذينَ استأنسوا الذرةَ في المعمل ..
ويلٌ للمدى الأبيض والأخضرِ .. إن العارَ أصفرْ !!
كُلَّ عامٍ والإذاعاتُ تُغَنِّي .. وتُغَنِّي ..
بينما بغدادُ في السجن ..
وليبيا تحتَ سقفِ النزف ..
والقدسُ تصلي في التصاريح ..
وشكلُ الريحِ قُطعانٌ وعسكرْ !!
كلَّ عامٍ والسلاطينُ بخيرٍ ..
والتواقيعُ بخير ..
والمرايا تمضغُ الجيرَ ..
ونهدُ الأرضِ جرحٍ يتَجَيَّرْ !!

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٨٧ - ١٨٨

بداية نجد العنوان (معايدات) وهو كلمة واحدة تمثل الخبر بلا مبتدأ، كأنه يقصد إفادتنا الحكم مباشرة، وهو عنوان يتميز بالمراوغة؛ فالمعروف أنَّ المعايدات تكون في المناسبات السعيدة، لكن الإيحاء الحقيقي للعنوان لا يتضح إلا مع قراءة النص والتعمق فيه.

وإذا كان الشاعر ضللنا (فنياً) منذ العنوان، فإنه يواصل اللعبة بقوله: (آسفٌ إنْ كنتُ لا أوغل في التصريح)، وقد أوغل فيه وقال كل ما عنده، وفضح — صراحة — كل الأنظمة العربية التي لا يعنيها إلا أن تمر عليها الأعوام وهي محتفظة بالكراسي. وإذا تحقق ذلك، فالرفاهية موجودة: سباق الهجن — السُّكْر — عبث الأميرات الجديدات — الأغاني التافهة تروجها الإذاعات — الفساد على شاشات التلفزة. وماذا في المقابل؟ البلاد العربية مُقسَّمة ومُفرَّقة وضائعة بين الأعاصير — الشعوب جائعة عارية — الرجال تخلوا عن رجولتهم — سقوط التاريخ — العالَم يتقدم إلا نحن — عرائس المدن والبلاد العربية في الذل ومنها بغداد وليبيا والقدس — اتساع الجراح، والمهم: 'كل عام والسلاطين بخير'!!

ونلاحظ أنَّ الشاعر استخدم 'كل عام' وكررها أكثر من مرة ليوحي بدوام واستمرار الفساد، كما أنه أكثر من استخدام الجملة الاسمية التي تدل على الثبات والدوام، فالفساد دائم وفي ازدياد. وإذا كنا قد لاحظنا ضيق الزمان والمكان على الشاعر، فإنه قد يضيق الزمان وقد يضيق المكان، ولكن دائماً وأبداً يتسع صدر النص لشاعر المبدع وأفكاره. وإذا كنا — قديماً — أصحاب حضارة قامت على القيم وعلى العمل والإبداع، فإنه — من هنا — يمكن أن يُستدل على الزمن من التغيرات التي تصيب المكان والأشخاص، فنحن في زمن الرداءة والدليل ما يحدث عندنا في بلاد العرب كل عام.

والخطاب الشعري هنا يقوم بتفعيل طاقة التخييل لتحويل عملية التذكر إلى مزيج من الذكريات المتخيلة أو التخيلات المتذكرة، هذا المزج الذي ينتج لنا مادة من الصور والغرائب التي تحيل إلى الواقع لكنها لا تقوله ولا تعيد نسخه وتصويره، مادة روحانية ونورانية وأثيرية شفيفة تفضح الواقع وتُعري مثالبه عَلّنا نفيق.

***ثانياً: استعادة الماضي:**

يحق لنا أن نتساءل في البدء: لماذا يفر الشاعر إلى الماضي؟ إنَّ الشاعر يقيم حواراً مع الزمن، وقد رأينا أن الزمن الحاضر — عند الشاعر العزب — هو زمن الرداءة والتراجع، وهو زمن الخوف. يقول الشاعر في قصيدة (قراءات في أبجديات شتى):

نحنُ محكومونَ بالخوفِ ..
وبالخوفِ من الخوفِ نموتْ !!
صرخاتُ الرعبِ تئّينُ مُطِلٌّ من شبابيك البيوتْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤١

هذا هو الحال خوفٌ ورعبٌ وموتٌ، وليت الأمر يقف عند ذلك، بل لقد تم تحريف الذاكرة في قصيدة (اعترافات مغتصبة على جدران الحرم الإبراهيمي):

(فبأيِّ معونةِ ربكما في البنتاجون تُكذّبان؟)
والذاكرةُ العربيةُ أدمنتِ التحريفَ ..

....

(لا تثريبَ على السيفِ العربيِّ

إذا ساريةً صارَ ..

وصفَّقَ للموسادِ)،

وهل يتوقعُ ..

إلا بهلولٌ ..

ممتلئٌ رُقَعاً أو بُقَعاً ..

تثريبَ العشقِ ..

وضربَ مؤخرةِ السلطانْ؟؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٢١

وهذا — بلا نفاق ولا تزوير — واقع وطننا وعصرنا، نعيش على مساعدات ألد الأعداء، ومن الطبعي أن تدمن الذاكرة العربية تحريف الماضي، فنسيت الذاكرةُ الرجولةَ والفروسية والإباء، وصار السيف ديُّوثاً يصفق للموساد؛ وصار بهلولاً يُضحك السلطان، ويضرب مؤخرته! إذن لا غرابة أن يفرَّ الشاعرُ من حاضره، ويعود إلى الماضي، فان الحاضر – وان كان يمارس وجوده بالقوة – إلا أن الماضي يمارس حضوره بالفعل، وبين القوة والفعل يبدو الزمن الماضي وكأنه جاثم على الحاضر.

ولكننا نكرر السؤال: لماذا يستدعي الشاعر الزمن الماضي؟ قد يستعيد شاعرٌ ما الماضي لكي يرد لنفسه اعتبارها. وقد يكون الحنين إلى الماضي سببه التمسك بحثاً عن الهوية والخصوصية، وهو سلوك لمواجهة الاغتراب النفسي. لكنَّ الملاحظ عند الشاعر العَزّب أنه يستعيد الماضي لغاية لا يحيد عنها ألا وهي: إدانة الحاضر.

وتتضح استعادته للماضي في صورة رئيسة هي: استدعاء شخصيات الماضي، فهو يستدعي عمر بن أبي ربيعة (ص٤، الأعمال الشعرية الكاملة)، ويستدعي شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم (ص٢٠١ – ٢٣٤، الأعمال الشعرية الكاملة)، ويستدعي امرأ القيس (ص٢٤١، الأعمال الشعرية الكاملة)، ونجيب محفوظ (ص٣٠١، الأعمال الشعرية الكاملة)، ولوركا (ص٣١١، الأعمال الشعرية الكاملة)، وقيس وليلى (ص٣١٧، الأعمال الشعرية الكاملة)، وداروين وجاليليو ونيتشه وباسترناك (ص٣٦١، الأعمال الشعرية الكاملة)، والعقاد (ص٤٢٩، الأعمال الشعرية الكاملة)، وإبراهيم بن أدهم (ص٤٣٣، الأعمال الشعرية الكاملة)، وفاوست (ص٥٠٦، الأعمال الشعرية الكاملة).

والشاعر – في رجوعه الرمزي إلى أبطال التاريخ والأساطير — يرغب أن ينطلق منها إلى تأطير معاني الحاضر بغية إدانته. ففي قصيدته (رسائل حزن وفرح إلى محمد وجهاً لوجه) يقول العَزّب:

أجيئُكَ والحزنُ ملءُ اليدينْ !!

وأندلسُ الأمسِ شالي ..

ووجهُ فلسطينَ عَاري ..

ولبنانُ لونٌ على اللوحتينْ !!

وكلُ ملوكِ الطوائفِ ..

يا سيدي ..
صيفُ جوعٍ ..
إلى ناهدين ..
إلى ناهدين ..
إلى ناهدينْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٢٠٤

وإذا ابتدأنا بالعنوان نجده غير دال دلالة كاملة على مضمون القصيدة، فالعنوان اشتمل على كلمة (فرح)، وهي – وكل ما يرادفها معجمياً – لا وجود لهن، فالقصيدة – من أولها إلى آخرها – تنضح بالألم وتضج بالشكوى.

وقد قسَّمَ الشاعر قصيدته إلى سبعة مقاطع بدأ كُلاً منها بعبارة (أجيئُكَ والحزنُ ملءُ اليدينْ ! !)، فهي – إذن – الجملة المفتاحية التي تتكرر لتكون نقطة الانطلاق في الشكوى إلى الرسول ﷺ، وكذلك لتؤدي دورها في ربط المقطوعات بعضها ببعض. ويُصاب الشاعر بالحرج، فماذا سيقول للرسول ﷺ، ولذا فإنه يحاول أن يُخفي وجهه بشال (الأندلس)، [وهو شال يفضح ولا يغطي]، ثم يُثنّي بـ (فلسطين)، وبعدها (لبنان)، وكلها علامات على الضعف والذل الذي تحياه أمته من ضياع للأرض، وفساد للحكام. والشاعر "لا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي. فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر. لا بدء إلا من الماضي، ولا خطاب إلا في مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكر (...) لا شعر لِمَنْ لا ذاكرة له."[1]

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء شخصيات الماضي، بل يستدعي الكتب القديمة لإدانة الماضي. مثل قصائده: خطوط متقاطعة على غلاف معجم البلدان (ص١٢١، أتمادى تحت سقف الكناية)، فقرات من عجم ما لم يستعجم (ص١٣٣، أتمادى تحت سقف الكناية)، قراءة خاصة في كتاب العقد الفريد (ص١٧١. أتمادى تحت سقف الكناية)، من فصوص الحِكَم (ص٢٣٩، أتمادى تحت سقف الكناية)، بلاغ إلى النائب العام ضد كتاب الأغاني (ص٣٣، الخروج على سُلطة السائد: تنويعات غنادرامية). وهو عندما يستدعي أسماء المؤلفات العربية القديمة، إنما يستدعيها لنفس السبب 'إدانة الحاضر'، يقول الشاعر في قصيدة (خطوط متقاطعة على غلاف معجم البلدان):

يبكي (معجمُ البلدان) ..
ضاعتْ ورقاتٌ منه ..
نحنُ ضيَّعْنا عناوينَ بلادٍ وبلادٍ ..
واكتفينا بنحيبِ الورقِ الضائعِ ..
والنومِ بطيئاً .. ورديئاً .. في المآتمْ ! !
رُبَّمَا ..

[1] مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. بيروت. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. ط (٢)، ١٩٩٥م، ص٥١.

أقربُ من خيمةِ ظلٍ ..
يسقطُ الأفقُ على الرملِ ..
وينمو (معجمٌ للحزن والأطلال) ..
لا نعرفُ فيه .. ما الذي يُمكنُ أنْ يُربكَ تاريخاً وسيماً .. هكذا ..
حتى يُصلي ..
للهزائمْ ! !

أنمادى تحت سقف الكناية، ص١٢٢

يبدأ الشاعر بجملة خبرية تقريرية نعرف من خلالها أنَّ كتاب (معجم البلدان) لياقوت الحموي (٥٧٤ — ٦٢٦ هـ) يبكي، والحقيقة هي بكاء خريطة الوطن العربي التي تختفي منها دول دون أنْ يحرك العرب ساكناً، ثم يُبيِّنُ السبب في بكاء المعجم، فلقد ضاعت صفحات / بلاد منه، ونحن السبب في ضياعها، وكل الذي فعلناه هو البكاء، فنما معجم جديد عندنا، هو معجم للحزن والبكاء. وبهذا ندرك أنَّ الشاعر لا يريدنا أن ندخل التاريخ، ولكنه يدخل التاريخ إلى ذواتنا كي نفيق من وهمنا ومن تأخرنا كي نتحرك إلى الفاعلية في المشاعر وفي العمل.

* **ثالثاً**: **رؤية المستقبل**:

الشاعر — بهذا الوصف — لا بد أنْ يكون مختلفاً عن غيره من الناس، فإذا كان الإنسان العادي يعيش حاضره فحسب، فواجب على الشاعر — وهو لسان حال نفسه، ولسان حال أمته — أن يستفيد من الماضي، وأن يتطلع للمستقبل.

يقول العَزَب في قصيدة (تنويع):

قادوني للتوقيفِ ..
بتهمةِ أني مختلفٌ ..
(معَ أنَّ النورسَ مختلفٌ)
وبتهمةِ أني فنانٌ عاشقْ ! !
معَ أنَّ العشاقَ الشعراءَ
يقولونَ الآتي ..
ويُعيدونَ العُذريةَ للأشياءِ ..
ويقترحونَ البحرَ صبايا وزوارقْ ! !

الخروج على سُلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٣

إنَّ المفارقة الأساسية في المقطع السابق أنْ تتحول الصفات التي ترفع من قدر صاحبها، وتميزه عن غيره إلى اتهامات تستوجب التوقيف، والاتهامات هي: الاختلاف عن الآخرين، الفن والعشق والشِّعر، العذرية والنقاء، التطلع إلى المستقبل، والتنبؤ به بعد قراءة الماضي والحاضر. وهو ما يوحي بسيطرة المتناقضات على العالم الذي نحياه. وهذا ما يؤكده الشاعر في قصيدة (السفر في الأسئلة الجميلة):

فللشعراءِ امتيازُ العواصفِ بينَ الغصونِ،

يَرونَ الذي لا يُرَى !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٠

فالشعراء يمتازون بالقوة والنفاذ؛ لأنهم يرون المستقبل، فيعيدون من خلاله أملاً، أو يحذرون من أخطار. يقول الشاعر في قصيدة (رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمني بالغموض والغضب):

أكتبُ ..
وأُخبِّئُ فيما أكتبُ:
شمسَ الآتي .. وخلايا التغيير
وجيلَ الغضب .. وحِبْرَ المنشوراتْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤١٩

وإذا كانت قراءة الشاعر الماضي فيها إدانة للحاضر، فكذلك قد تكون قراءته للمستقبل فيها إدانة للحاضر، فهو محاصَر، ولذا اضطُرَّ لأنْ يخبئَ في شعره الأمل، والغضب، ويبشر بجيل جديد ربما يحمل معه التغيير. ويقول في قصيدة (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد):

قوِّسُوا حولي
(أنا الآتي)
(أنا الكلُّ الذي يَسكنُ في الكُلِّ)
(أنا الجيلُ الشهادة !!)

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٦

وعندي أنَّ الشاعر عندما ينظر إلى المستقبل فمعناه استمرار تحقق ذاته في الوجود، ومدها إلى ما بعد موته الجسدي، وبذلك يصبح النص وثيقة مهمة عندما يستطيع التنبؤ بالمستقبل، ويصبح صاحبه ذا رؤية إن استطاع فعل ذلك؛ لأن الشاعر — بحدسه، وبعد قراءة الواقع — يتجاوز الزمان والمكان، فيبادر بإحضار الغائب، وتغييب الحاضر، ولعل أحد دوافع تلك النظرة المستقبلية للشاعر هو رفضه للواقع، وأن الشاعر يؤمن بأن له دوراً في الحياة فهو يريد أن يحذر أمته من المستقبل، وينير لها الطريق، ويبشر بمولد جيل جديد قد يتحقق على يديه الأمل. ولمَ لا؟ وهو القائل في قصيدة (حوار الرؤيا الأخيرة):

الشِّعرُ إلهيُّ العينين

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٠٤

ولنختر مثالين من الواقع، فبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢م، تفاعل الشاعر معها، ورسم — مع شعبه — الآمال، ولكنه رأى حكم الفرد وتجبره، فكتب سنة ١٩٦٥م قصيدته (عن الوجود والعدم) يُحذر فيها من الظلم والجبروت، وتأله الحاكم، ثم تَحْدُثُ النبوءة بعد عامين. يقول العَزَب:

قالوا للملاحِ الأعمى:
شُدَّ حبالَكْ ..
واضربْ في اللجةِ حتى ترسوَ خلفَ الخلفْ !!
أطفئْ قنديلكَ

أطفئْ كُلَّ قناديلِ الرحلةِ ..
واضحكْ..
اضحكْ للخوف !!

* * *

ملَّاحُ سفينتنا الأعمى .. شدَّ حبالهُ ..
وتَعَرَّى للريحِ وأبْحرَ ..
لا يدري كيفْ !!
فَيَدٌ تَرْجُمُهُ بالمجهول ..
وأخرى تتوعَّدُ بالسيفْ !!

* * *

ها قدْ أبحرْ ..
لكنَّ سؤالاً كالشلالِ الهادرِ يَعوي في دمِهِ ..
"المرفأُ أينْ؟"
"المرفأُ أينْ؟"
يا لَجنونِ الملاحِ الأعمى ..
الزورقُ يُوشكُ أنْ يتحطم ..
وهو يُحدقُ في اللاشيء بلا عينينْ !!
جبهتُهُ ضاعتْ تحتَ الشمسْ !!
ويداهُ ترهلتا فوقَ المجدافِ، فضاعَ المجدافْ !!
والزورقُ بينَ البينْ !!

* * *

ملاحُ سفينتِنَا الأعمى يبكي وحدَهْ !!
وأصابعُ تنين شرِهٍ تَسرقُ زندَهْ !!
تسرقُ من يدهِ قبضتَها السمراءَ ..
وتسلبُهُ مجدَهْ !!

* * *

كانت رحلتُهُ عبثيهْ !!
والآنَ ينامُ بلا نبض ..
ويموتُ على الشاطئِ وحدَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٥٩٠ – ٥٩١

(قالوا للملاح الأعمى) واضح أنهم الحاشية الفاسدة التي تزيد الطاغية ضلالاً، فعلى الرغم من أنهم يرون 'عماه'، إلا أنهم يطلبون منه أن يقود السفينة، وإذا كان القائد أعمى، فمن الطبعي أن ترسو السفينة في خلف الخلف. ومن المفارقات العجيبة أنهم – بدلاً من أن يطلبوا منه الاستعداد، والتجهز لمواجهة ما يخيف، والقضاء على أسباب الخوف – يطلبون منه الضحك في مواجهة الخوف !! وهل تكون مواجهة العدو بالضحك؟! ومن عادة حاشية السوء أن تطلب وتكرر الطلب، فنجد أفعال الأمر (شد – اضرب – أطفئ – أطفئ – اضحك – اضحك) تستحيل فحيحاً في أذن الملاح الأعمى، فيسمع ويطيع.

وهنا نستطيع العودة إلى عنوان القصيدة (عن الوجود والعدم) لنجده يشكل بنية دالة لم تتضح إلا بعد قراءة المقطع الأول وتأويله، فوجود القائد الأعمى لا فائدة منه، فكأنه عدم، أو هو الوجود العدم ! إنَّ حاشية السوء – حسب تأويل الباحث – هي التي زينت للملاح الأعمى وأَمَرَتْه، ولكن مَن الذي نقل هذا الكلام؟ يقول أحد النقاد معلقاً على هذا المقطع: ''وتميز الشاعر بأن أعلن عن حضور 'الراوي' بداية، ثم انسحب، فالراوي فارق مرويه.''[1] وإذا فارق الراوي مرويه تتحقق عدة وظائف، منها: ''الوظيفة التقويمية – البنائية (تنسيق – استباق) – الإلحاق – التوزيع – الإبلاغ – التأويل.''[2]

فالوظيفة التقويمية جعلتنا نَصِفُ المستشارين بالخيانة والتضليل، ونصف القائد الأعمى بالسذاجة والتكبر والطغيان، وأما الوظيفة البنائية فهي تنسق المرويات عن القائد الأعمى وترتبها، والوظيفة الاستباقية تجعلنا نتنبأ بالأحداث المستقبلية، ثم نلحق الأحداث ببعضها، ونوزع الأدوار على أبطال الحكاية، وقد أدى ذلك الراوي دوره بإبلاغنا الأحداث، وترَكَ لنا حرية التأويل.

ويدخل الملاح الأعمى المعركة 'لا يدري كيف' لكنه محاصر بالأعداء من كل جانب: المنافقين من جهة والعدو من جهة، لكنه بعد أن أبحر يتساءل: المرفأ أين؟ إنها سخرية مُرَّة أن يقودنا أعمى، ولذا فإنه تاه عن المرفأ، فقد ضيَّعنا وضيَّع البلاد، وحدثت النكسة، حدث ما توقعه الشاعر 'العزب'، وكأنه كان ينظر من نوافذ الغيوب ويستشف المساتير، وتلك سمة الشاعر الكبير الذي ''تضجُّ أعماله بمراسلة الآتي ... إنه ثعلب الحدث، وصائد الغيب.''[3]

وأمام هذا التخبط يعود الراوي (الشاعر) للظهور معلقاً على ما يحدث بقوله: 'يا لجنون الملاح الأعمى'، فلقد كانت رحلة عبثية انتهت بالبكاء بعد ضياع المجد، وموت الشهداء فداءً للملاح الأعمى ورجاله. وباستقراء أفعال النص السابق نجده تراوح بين الأفعال الماضية: (قالوا – شدَّ – تعرى – أبحرَ – ترهلتا – ضاع ...)، والأفعال المضارعة: (ترسو – لا يدري – ترجمه – تتوعد – يعوي – يوشك – يتحطم ...)، وأفعال الأمر: (شد – اضرب – أطفئ – أطفئ – اضحك) وهذا يوحي بالاستمرارية.

[1] محمد دياب، نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب. القاهرة. ٢٠٠٥م، ص٢٢

[2] سعيد الوكيل. تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً. القاهرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٦٤.

[3] دياب. نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب، ص٢٠.

وبعد النكسة يتطلع للنصر عام ١٩٦٩م. يقول مخاطباً مصر في قصيدة (أغنية إلى بيان عسكري):

أحسُّ جمالَ سيدتي، ودفءَ ندائِها الرَّيَّانْ !!
أُحسُّ أُبوَّتي لابني
أُحسُّ صلابةَ الجدرانْ !!
أُحسُّ بأنَّ ما انكفأتْ عليه سماؤنا أروعْ !!
وأنَّ فضاءَنا أوسعْ !!
وأنَّ عبورنا الأحزانَ يغسلُنا من الأحزانْ !!
أكادُ أُطلُّ مِن خلفِ الشبابيكِ الزجاجية
على جيلٍ من الفرسانْ !!
رموا لليلِ شملتَهُ الرمادية
وشدُّوا للصباحِ الحلوِ ألفَ عنانْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٩٠

إنه إحساس الشاعر الفنان الذي آمن بوطنه العظيم، وبأبنائه البررة، فتحقق الأيام نبوءته، وتثبت صدق حدسه وصواب توقعاته، وتلك مزية الشاعر ذي الرؤية الشاملة الذي 'يهضم' الأحداث والوقائع، ويستشف الغيوب، ويقرأ سطور الآتي قبل غيره.

*** رابعاً: زمن القصيدة (الإيقاع):**

كل مَن يتأمل الحياة من حوله يجد لها إيقاعاً عاماً، ويجد لكل مُكوِّن مِن عناصرها إيقاعاً خاصاً. فالإيقاع — إذن — أمرٌ فطري مرتبطٌ بتكوين الإنسان، بل بتكوين الحياة والمخلوقات. يقول الناقد محمد أحمد العزب: ''فحركة الكون بكل ما فيه من مجرات وكواكب وأفلاك تنهض على الإيقاع الذي يمتد من الأزل إلى الأبد، ويحكم مسيرة الوجود بإنسانه وحيوانه، وجامده وسائله، بفكره وعواطفه، ونزقه ورصانته، باستجاباته الخارجية والداخلية الطائشة والمجنونة.''[1]

إذن فليس الإيقاع أمراً بشرياً خاصاً فحسب، بل هو أمر كوني عام، وهو – بالنسبة للإنسان — غريزة وفطرة قارة في وجدانه، وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''الإيقاع حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان، وأنه يكاد يكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري، والإيقاع ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة، مثلما تتساقط حبات المطر، أو تتابع حفيف الشجر، وليس الإيقاع عنصراً محدداً، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل — بجانب عناصر أخرى — من الوزن والقافية الخارجية – أحياناً — ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة.''[2]

والنص السابق يبين صعوبة تعريف الإيقاع، كما يوضح بعض روافد الإيقاع. ولا بد أن نبين أنَّ هناك فرقاً بين الوزن والإيقاع: ''الإيقاع مصطلح موسيقي ينْصبُّ على مجموعة من أوزان النغم، والوزن

---

[1] محمد أحمد العزب. الشعرية العربية موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى. القاهرة. د.ت. ص١٥.

[2] رجاء عيد. التجديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف. الإسكندرية. د.ت. ص١٥

انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مدة واحدة فهو تعاقب مطرد لأزمان قوية أو ضعيفة، والإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي."[1]

ويعرفه غنيمي هلال بقوله: "الإيقاع يُقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة."[2] ويفرق الناقد نفسه بين الوزن والإيقاع: "وقد يتوافر الإيقاع في النثر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية."[3]

ويوجه كمال أبو ديب إلى ضرورة "التفريق بين الوزن والإيقاع، إذ طالما يختلط الأمر بينهما؛ ذلك أن الوزن عندما يتمثل لدى بداية تركيب ما، فإنه "يفتأ قائماً دون أن يصيبه تغيير إلى نهايته مثله مثل الشكل الميكانيكي، في حين نجد الإيقاع كأنه خلق جمالي محض وهو بذلك "تفاعل للنبر والكم على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى."[4]

ومن أجل 'الإيقاع' اعتبر النقاد "الشاعر هو الصانع المبدع الكاهن النبي، ولكن كيف يبدع؟ إنه لا يبدع فحسب، ولكنه يؤلف كذلك ويركب في الزمن، أي بألفاظ تُكتب وتُقرأ في خلال فترة زمنية لا في المكان. الشعر إذن تركيبي، والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمني."[5]

وللإيقاع أهمية كبرى في العمل الفني، يقول أحد النقاد: "وجدنا شهادات تتردد عن عدد من الفنانين والكُتاب والشعراء أنَّ العمل المنتظر يعلن عن نفسه قبل كل شيء بالإيقاع."[6] ويقول جوته: "إن الإيقاع مُغرٍ، فلقد امتدحوا قصائد سخيفة تماماً، وذلك بفضل إيقاعها الناجح."[7] ومن هنا نجد أنَّ الإيقاع هو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقى وتدفقها خلال الزمن: "وما دمنا قد اعتقدنا بأهمية الإيقاع في ضبط حركة النفس في إطارها الزمني، فمعنى ذلك أننا قد استطعنا أنْ نحصر الزمان ونجسده في إطار القصيدة الموسيقي."[8]

فالإيقاع هو "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة.. الإيقاع – بلغة الموسيقى – هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية."[9] ويبين أحد النقاد طبيعة تركيب الإيقاع بقوله: "لكن الذي لا شك فيه أنَّ الإيقاع يتشكل من مجموع كل من الوزن ومكونات التركيب،

---

1 مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، ص٢٩.
2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث. القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت، ص٤٣٥.
3 هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٣٦.
4 كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين. ط (٢)، ١٩٨١م، ص٣٠٦.
5 عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة. القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م، ص٣٠٥.
6 غورغي غاتشف، الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، الكويت، عالم المعرفة رقم (١٤٦)، فبراير ١٩٩٠م، ص٦٣.
7 غاتشف. الوعي والفن، ص٧٣.
8 عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص١٣.
9 أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ص٢٣٠ ـ ٢٣١.

ويكتسب هذا الإيقاع سمات مميزة من خلال طول أو قصر المقاطع والحركات، وكذا الجمل والصيغ وألوان التصرف فيها."[1]

وعندما نعود إلى دراسة الإيقاع عند الشاعر 'محمد أحمد العزب' نلحظ أمراً مهماً، ألا وهو: "أثر المرحلية في ارتباطه بالأشكال الموسيقية المتنوعة في شعره حتى يمكن أن يتمايز الشكل الموسيقي في نتاجه الشعري بين مرحلتين: ففي المرحلة الأولى وهي مرحلة الشباب جاءت قصائده ملتزمة بالضوابط التي استقرت أصولها في موسيقى الشعر العربي عند الخليل، حيث غلب على شعره في تلك المرحلة نظام القصيدة ذات النسق الواحد، والقصيدة المتعددة القوافي، أي نظام المقطوعات، وهما أكثر الأبنية العروضية انتشاراً في رصيدنا الشعري القديم."[2]

وبالنظر في ديوانه الأول (أبعاد غائمة) نجد جميع قصائده ملتزمة العروض الخليلي التقليدي، ما بين وحدة الوزن والقافية، وبين الوزن الواحد متعدد القوافي في مقاطع متتالية، ولكننا نلاحظ أن آخر قصيدتين في الديوان (أغنية إلى طفلي الأول رائد — مرثية شاعر) كتبهما الشاعر طباعياً بطريقة الشعر الحر على الرغم من التزامهما وحدة الوزن والقافية، ولعله قصد بذلك أن ينبئنا بأنه في طريقه إلى التجديد والتخلص من الشكل التقليدي للقصيدة في أعماله القادمة. ومن قصائده في هذا الديوان (بلا صدى) التي يتحدث فيها عن خواطر عاقر، تتكون القصيدة من أربعة عشر مقطعاً التزم كل منها قافية خاصة، والتزمت كلها وزناً واحداً، وهذا النمط من الإطار الموسيقي (التزام الوزن مجزوءاً، وتعدد القوافي) هو النمط المحبب للشاعر العزب. ومنها قول الشاعر:

جَـنَّ المساءُ ولمْ يـزلْ مهـدُ الصغير بـلا صـغيرْ
لا شـيءَ غـيرَ حطـامِ أُمنيـةٍ هنـاك علـى السـريرْ
وضـبابِ أشـواقٍ ممزقـةِ الأغـاني والعـبير
وطيـوفِ آمـالٍ مبعثـرةٍ علـى المهـد الـوثير

*** *** ***

عينـاي ترتعـشانِ في الأفـقِ المنمـنمِ بـالنجومْ
وأنـا أُصـيخُ إلى بكـاءِ صـغيرِ جارتنـا النئـومْ
وأُحـسُّ لـذع النـارِ في قلـبي وولولـةَ الغيـوم
فأصـمُّ سمعـي دونـه وأضـيعُ في حلـكِ الهمـوم

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٦٨

والأبيات السابقة من بحر (الكامل) وتفعيلاته (متفاعلن) تتكرر ست مرات، وقد استخدمه الشاعر مجزوءاً بأربع تفعيلات فحسب، والذي قد يؤول — عندي — على أنه اتجاه إلى الرومانسية لتأجيج الوجدان تعاطفاً مع تلك المرأة العقيم. ولما في الأبحر المجزوءة من إيقاع ثري يزيد من روعة إيقاع البحور الصافية. وإذا قمنا برد المقطوعة الثانية من الأبيات السابقة إلى تفعيلاتها العروضية سنجدها كالآتي:

---

[1] ممدوح عبد الرحمن. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. الإسكندرية. دار المعرفة الجامعية. ١٩٩٤م، ص١٨.
[2] عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢٥٠.

عينـــاي ترتعـــشان في الأفـــقِ المنمـــنمِ بـــالنجومْ

/ه/ه//ه — ///ه//ه — /ه/ه//ه – ///ه//هه

وأنـــا أُصـــيخُ إلى بكـــاءِ صـــغيرِ جارتنـــا النئـــومْ

///ه//ه — ///ه//ه — ///ه//ه – ///ه//هه

وأُحـــسُّ لـــذع النـــارِ في قلـــبي وولولـــةَ الغيـــوم

///ه//ه — /ه/ه//ه — /ه/ه//ه – ///ه//هه

فأصـــمُّ سمعـــي دونـــه وأضـــيعُ في حلـــكِ الهمـــوم

///ه//ه — /ه/ه//ه — ///ه//ه – ///ه//هه

ونلاحظ أن 'الإضمار' (وهو تسكين الثاني المتحرك) قد دخل على أكثر من تفعيلة فحولها من (متَفاعلن) إلى (متْفاعلن)، ومن ثمَّ إلى (مستفعلن)، وكذلك استخدم 'التذييل' (وهو إضافة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع)، فتتحول (متفاعلن) إلى (متفاعلان) وهذا من باب التنويع الإيقاعي، فالبحور الشعرية قلما تُستخدم في صورتها النظرية التامة، ولعل هذا سر حيويتها النابعة من التنوع، وليس الانتظام الجامد.

وقد اختار الشاعر 'العزب' قافية (الميم الساكنة) والميم حرف متوسط الجهر ليناسب شكوى العاقر إلى ذاتها، ولعل سكونه هو سكون تحسر العاقر على حالها. ومن هنا ندرك أن''القافية هي ضبط خطواتنا في القراءة وأنها تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه قرع الطبول في الأوركسترا، إنها أساس ضبط الإيقاع.''[1]

وقد زاوج الشاعر – في بداية الأبيات — بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، فاستخدم كلاً منها مرتين ليوحي بثبات العاطفة وتجددها واستمرارها، وكذلك استخدم الأفعال جميعها في صيغة المضارع (ترتعشان — أصيخ — أحس — أصم — أضيع) ليوحي بتجدد الآلام واستمرارها. وكذلك فقد أكثر الشاعر من حروف اللين، وبخاصة في قوله: (وأنا أُصيخُ إلى بكاءِ صغيرِ جارتنا النئومْ) الأمر الذي يوحي بسوء حالتها النفسية، وهكذا ندرك أنَّ الإيقاع''ليس عنصراً محدداً، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة.''[2] ويحقق الإيقاع كثيراً من الفوائد ومنها: ''يضبط خطوات الاكتشاف وينظم طريقة التقدم في قراءة القصيدة، كما أنه يستطيع أن يصل إلى مناطق في الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير الموسقة عن الوصول إليها.''[3]

---

[1] شكري محمد عياد. موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية. القاهرة. دار المعرفة، ط (٢). ١٩٨٧م، ص١٠٤

[2] عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي. ص١٥.

[3] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الفكري، القاهرة، دار المعارف. ص١٨٦.

وأما عن المرحلة الثانية من مراحل تطور شعر 'العزب' فكانت "في بداية السبعينات تقريباً، فبدأ يواكب حركات التجديد، ويستهويه الشعر الحر. فظهر ديوانه (مسافر في التاريخ). فتعددت أشكال الإيقاع. وزادت خصوبتها في شعر 'العزب' بعد اتخاذه الشعر الحر منهجاً لكتابة القصيدة، فكتب السطر الشعري، والجملة الشعرية، وتداخل العروض، والاسترسال الشعري (التدوير)"[1] ويجب أن ننتبه إلى أن الشاعر العزب لم يتخلَّ أبداً عن الوزن والقافية، فهو يكتب الشعر التقليدي، ويكتب الشعر الحر / الجديد. ولكنه لا يكتب ما يُسمى بـ (قصيدة النثر). ومن أقواله متبعاً السطر الشعري في قصيدة (التقاطع عند نقطة فاصلة):

وكانَ يقولُ:

//ه//ه – / (مفاعلتن مـ)

أحملُ صخرتي

/ه//ه – //ه (فاعلتن مفا)

وأُمارسُ العصيانَ

///ه – /ه/ه/ه – / (علتن مفاعلْتن مـ)

والتفكيرَ في الممنوعِ

/ه/ه – //ه/ه/ه – / (فاعلْتن مفاعلْتن مـ)

والعشقَ الذي ينحلُّ تكتيلاً فراغيا !!

/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه (فاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

وكانَ يقولُ:

//ه///ه – / (مفاعلتن مـ)

أعرفُ مَنْ تآمرَ ضدَّ أسئلةِ الغصون

/ه///ه – //ه///ه – //ه///ه – //ه/ (فاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعـ)

وضدَّ أنْ لا يولدَ الإعصارُ منظوماً وراثيا !!

//ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه (لـتن مفـاعلْتن مفـاعلْتن مفـاعلْتن مفاعلْتن)

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٤

وهذه السطور الشعرية من بحر (الوافر)، وتفعيلاته (مفاعلتن مفاعلتن فعولن / مفاعلتن مفاعلتن فعولن) في صورته الأصلية، وقد استخدم الشاعر تفعيلة واحدة هي (مفاعلتن) كأنه استخدم البحر مجزوءاً، وهي سمة عامة للشعراء التفعيليين كما يبين أحد النقاد بقوله: "يعتمد الشعراء التفعيليون على تكرير (مفاعلتن) وحدها دون ذكر للتفعيلة (فعولن) في أكثر الأحيان."[2]

---

[1] صبري رجب عبده مطر. الصورة والأسلوب في شعر الدكتور محمد أحمد العزب. رسالة ماجستير غير منشورة كلية الألسن جامعة عين شمس. ٢٠٠٤م، ص٣٢٣

[2] عبد العزيز نبوي. الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه. القاهرة. الصدر لخدمات الطباعة. ١٩٨٧م، ص١٤٧.

والشاعر — وإنْ كان قد استخدم تفعيلة واحدة (مفاعلتن) — إلا أنه اتبع السطر الشعري الذي يطول ويقصر حسب الدفقة الشعورية مما يساعد على تلوين الإيقاع ومزجه بالعاطفة دونما حشر كلمات لا تؤدي معنى إضافياً لمجرد استكمال الوزن، واضطره ذلك إلى التدوير أي استكمال التفعيلة في السطر الذي يليها، وقد أصاب بعض تفعيلاته (العصب) ويُقصدُ به تسكين الخامس المتحرك، كل ذلك من أجل التنويع النغمي، وهذا دور الإيقاع، ''فالإيقاع عنصر أساسي في الموسيقى يتكامل والمقام فيؤلفان أداة للتعبير لعلها تكون أمثل أداة للتعبير عن الوجدان''[1]

فالشاعر – كعادته – غاضب، ويبدو ذلك من عنوان القصيدة (التقاطع عند نقطة فاصلة) فهو يريد أن يصل إلى حلٍ في زمن أنصاف الحلول، وذلك لأنه تحمَّل الكثير، ويرغب في إيضاح الحقائق، فهو يحمل سلاحه (صخرتي) لعلها ماضيه وما تبقى من حضارته، ليمارس عصيان القهر والظلم، ويمارس التفكير في الحرية والتقدم، وهو يريد فضح المتآمرين والعملاء.

وتجيء الأزمان داخل السطور مضارعة لأنه يستنكر الحاضر ويفضحه، ويوحي باستمرار الذل لفترة قادمة، وعلى الرغم من وضوح عاطفته الغاضبة، إلا أنه — من خلال السطور — تلمح فيه الهدوء، ولعله الهدوء الذي يسبق العاصفة، وهذه قيمة الإيقاع الذي ''يساهم في تصوير الحالات النفسية التي يتطبع بها ويحمل هزاتها وخلجاتها ومختلف انفعالاتها، ومن مزاياه أنه يمد الحركة الصوتية بالحس الذي ترتفع به إلى درجة الفن وبالسحر الذي تملك به المشاعر.''[2]

وربما نجد عند الشاعر العزب ازدواجية في استخدام البحور داخل النص الواحد، وإلى هذه الظاهرة يلفت أحد النقاد الأنظار بقوله: ''والدكتور العزب يجمع في القصيدة بين شعر التفعيلة والشعر الشطري، إذ يأتي في معرض القصيدة (يقصد التفعيلية) ببيتين أو ثلاثة من الشعر الموزون المقفى، وفي هذا الشكل لا يلتزم وزناً واحداً بل تتنوع الأوزان.''[3]

ففي قصيدته (حوار النرجسي والسادي)، والتي قسَّمها إلى ثمانية مقاطع سار في سبع منها على طريقة الشعر التفعيلي، وفي واحدة منها سار على الشكل التقليدي، ومنها قوله:

اكتُبيني في القصائدْ

/ه//ه/ه – /ه//ه/ه (فاعلاتن فاعلاتن)

واحضنيني في الوسائدْ

/ه//ه/ه – /ه//ه/ه (فاعلاتن فاعلاتن)

أدفئيني في التفاصيلِ الدراما

/ه//ه/ه – /ه//ه/ه – /ه//ه/ه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

واتركيني أسهر الليلُ وأغفو

/ه//ه/ه – /ه//ه/ه – ///ه/ه (فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن)

---

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس. المطبعة العصرية ١٩٧٦م. ص١٢١.

[2] العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. ص١٢٣.

[3] عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢٦٥.

بينَ جمهور التفاصيل المشاهدْ

/ه//ه/ه – /ه//ه/ه – /ه//ه/ه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

والسطور السابقة من بحر (الرمل) وهو من البحور الصافية، ووزنه في الأصل مكون من (فاعلاتن) ست مرات، وقد دخل بعض تفعيلاته 'الخبن' (حذف الثاني الساكن).

ثم يعود قائلاً:

يلـــومنني في حـــبِّ ليلـــى حبيـــبتي ... وخلـفَ قميـصي شـعرُ ليلـى وشِعرُهَا

//ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه – //ه//ه ... //ه/ – //ه/ه/ه – //ه/ه – //ه//ه

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن ... فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

أجـــيءُ مـــن النيـــل الجزيـــل مهـــاجراً ... فأظمـــأُ إلا حـــينَ يـــسمحُ ثغرُهَـــا

//ه/ – //ه/ه/ه – //ه/ – //ه//ه ... //ه/ – //ه//ه – //ه/ – //ه//ه

فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن ... فعـــول مفـــاعلن فعـــول مفـــاعلن

معـــي يـــا حنـــانَ النـــايِ، تمـــلأُ سـلّتي ... فواكهُهـــا الأولى ويَـــسلسُ وَعْرُهَـــا

//ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ – //ه//ه ... //ه/ – //ه/ه/ه – //ه/ – //ه//ه

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن ... فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٦. وما بعدها

وقد استخدم في الأبيات السابقة بحر (الطويل)، وقد أصاب بعض تفعيلاته (القبض) فتحولت (فعولن) إلى (فعول)، وتحولت (مفاعيلن) إلى (مفاعلن).

وأحياناً يتنقل الشاعر بين أكثر من بحر شعري داخل القصيدة الواحدة، وذلك يثري الإيقاع الشعري داخل النص، ومن ذلك قصيدته (أراكِ أو لا أرى)، فبدأ بـ (مشطور البسيط) في قوله:

أصابعُ خمسةْ؟ (//ه//ه – /ه/ه — متفعلن فاعل)

حتى ولا لمسةْ؟ (/ه/ه//ه – /ه/ه — مستفعلن فاعل)

يا بخلَكِ الشاعرْ !! (/ه/ه//ه – /ه/ه — مستفعلن فاعل)

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩

ونلاحظ هنا سرعة الإيقاع، فالطالبة عندها استحياء من أستاذها وهي لا تراه ولا يراها، بل يرى يدها عندما ناولته أوراق البحث مسرعة، ولذا جاء الإيقاع سريعاً من مشطور البسيط، وقد استخدم الشاعر تفعيلتين مختلفتين، الأولى (مستفعلن) لكنها جاءت غير تامة، فقد أصابها الخبن (حذف الثاني الساكن)، فصارت (متفعلن)، وأصاب التفعيلة الثانية (فاعلن) القبض (حذف الخامس الساكن)، فصارت (فاعل)، وهذا كله من باب التلوين النغمي والإيقاعي، وهو "استخدام لم يعهده البحر البسيط في الشعر القديم ولا نجد لهما ذكراً في العروض الخليلي، وإنْ وجدناهما في الشعرين الشعبي والتفعيلي."[1]

[1] نبوي. الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه. ص١٢٨.

ثم نلحظ بعد ذلك التقفية الداخلية (همسة – لسه)، وفيها أيضاً الجناس الناقص بجرسه الموسيقي الراقص. كما نلحظ أنه استخدم الجملة الاسمية التي تدل على الحدوث والثبات، وكذلك المفارقة الناتجة من وصف بخلها بأنه بخل شاعر !! بما لها من إيحاء بالحسرة. ثم ينتقل إلى تفعيلة (مفاعلتن – الوافر) قائلاً:

ذراعُكِ قالَ عن أشيائكِ الأُخرى مواويلا !!

//ه///ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه (مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

وحاصرني وراءَ البابِ وشوشةً وتفصيلا !!

//ه///ه – //ه/ه/ه – //ه///ه – //ه/ه/ه (مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلْتن)

لماذا لمْ يقُلْ ما قالَ يا جُرحي الجميلَ ..

//ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعـ)

غوىً وأحضاناً وتقبيلا؟

//ه – //ه/ه/ه – //ه/ه/ه (لتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

ثم ينتقل إلى (منهوك الرجز) قائلاً:

يداكِ قطرتا ندى !!

//ه//ه – //ه//ه (متفْعلن متفْعلن)

حينَ استهلا ثرثرَ الصدى !!

/ه/ه//ه – /ه/ه//ه – //ه (مستفعلن مستفعلن فعو)

والعاصفُ ابتدا

/ه/ه//ه – //ه (مستفعلن فعو)

في لوحةِ الأصابعِ التي تلُونُ المدى

/ه/ه//ه – //ه//ه – //ه//ه – //ه//ه (مستفعلن متفْعلن متفْعلن متفْعلن)

ثم ينتقل إلى بيتين من النظام التقليدي من بحر (البسيط):

إذا أردتِ اغتيـــالي فلــيكنْ ســفراً	**علـى ذراعيـكِ يـا عـصفورةَ المطـرِ**
//ه//ه – /ه//ه – /ه/ه//ه – ///ه	//ه//ه – /ه//ه – /ه/ه//ه – ///ه
مــتفعلن فــاعلن مــستفعلن فعلــن	مــتفعلن فــاعلن مــستفعلن فعلــن
خبَّــأتُ عــشقَكِ في شِـعري لأعــشقَه	**وحــدي وأُنكــرُهُ حتــى علـى القمـرِ**
/ه/ه//ه – ///ه – /ه/ه//ه – ///ه	/ه/ه//ه – ///ه – /ه/ه//ه – ///ه
مــستفعلن فعلــن مــستفعلن فعلــن	مــستفعلن فعلــن مــستفعلن فعلــن

ثم ينتقل إلى وزن (المجتث) قائلاً:

قرأتُ حلوَ اعترافِكْ

//ه/ – /ه – /ه//ه/ه (متفع لن فاعلاتن)

وقلتَ للنجمِ أينا؟
//ه/ – /ه – /ه//ه/ه (متفع لن فاعلاتن)
بُوحي الهوينا الهوينا
/ه/ه/ – /ه – /ه//ه/ه (مستفع لن فاعلاتن)
وبالغي في التفاتِكْ
//ه/ – /ه – /ه//ه/ه (متفع لن فاعلاتن)
وقرِّبي شفتينا
//ه/ – /ه – ///ه/ه (متفع لن فاعلاتن)

وتصرف الشاعر في الأوزان يفسره أحد النقاد بقوله: ''فإذا أعدنا النظر قليلاً في مسلك الشاعر اللغوي رأيناه يكرر نسقاً لغوياً بعينه حتى إذا استقرت صورة هذا النسق في خلد المتلقي، وصار يتوقع تكراره عدل عنه عدولاً واضحاً، ولكنه لا يلبث بعد عدة أبيات أن يكرر نسقاً آخر أو صيغة ...''[1] وهذه هي طبيعة الإبداع الأدبي في عمومه، والشعري في خصوصه، أي تخطي المألوف، وكسر توقعات القارئ.

وقد يكون التكرار مصدراً للإيقاع، وتتعدد وتتلون أشكال الإيقاع ودرجاته بتعدد أشكال التكرار، يقول العزب في قصيدة (مشهد جانبي من محاكمة عصرية):

هذا المتهمُ الرائعُ إنسانُ العَصْر !!
يُعْطِيكُمْ بطلاً وقضية ..
يعطيكم رأساً يحملُ كلَّ ضجيجِ الباعة في الطرقاتْ !!
يعطيكم صوتاً مكتنزاً بألوفِ ألوفِ الأصواتْ !!
يعطيكم قبضتَهُ الضاربةَ بسيفِ الشحاذِ الأعمى !!
وبسيفِ المجنونِ الراقصِ (في كلِّ الحاناتِ الحُبْلَى) ..
بقوائمِ كلِّ الراياتْ !!
يعطيكم عصراً غيرَ العصرْ !!
يعطيكم فلسفةَ التاريخ، ولا يعطيكم
تاريخ الفلسفةِ المَشْبُوهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٧٧

فتكرار جملة (يعطيكم) يشكل بنية دالة هي كثرة ما أعطاه الشاعر لبلاده، وفي النهاية يصير متهماً! إنه عصر انقلاب الموازين. وفي قصيدة (رسائل حزن وفرح .. إلى محمد وجهاً لوجه) تتكون القصيدة من سبعة مقاطع يوجه فيها الشاعر حديثه إلى محمد رسول الله ﷺ باثاً إياه أحزانه وهمومه، وبادئاً كل مقطع من المقاطع السبع بقوله:

---

[1] وهب رومية. الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا. الكويت، عالم المعرفة. ع (٣٣١). ٢٠٠٦م. ص٢٨٢.

أجيئُكَ والحزنُ ملءُ اليدينْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٠١

وإذا كانت أحوال أُمَّةِ الإسلام لا تَسُرُّ فمن الطبيعي أن يأتي الشاعر رسول الله وهذا حاله (أجيئُكَ والحزنُ ملءُ اليدينْ ! !) فالعاطفة حزينة، وقد تلون الإيقاع بها فجاء بطيئاً حزيناً. وقد يكرر الشاعر كلمات بعينها، كقوله في القصيدة السابقة:

أصيرُ التجوهرَ تحتَ سقوفِ الغيابِ / الحضورِ

أصيرُ التحولَ في شرفاتِ التراسلِ بالصمتِ في (الحرمين) ! !

أُخاصرُ (أمَّ القرى) ..

وأُعبِّئُ كلَّ جيوبي (طوافاً وسعياً) ..

وأَنحلُّ .. أنحلُّ .. فوقَ جبينِ الثرى قُبلتينْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٠٣

فنلاحظ تكرار كلمتي (أصير – أنحل) وتكرار الأول للتنويع في الأشكال التي اكتسبها الشاعر وهو في مكة، أما تكرار الثانية فهو للتوكيد. وقد يكرر الشاعر شبه الجملة مرات متتالية يقول في قصيدة (رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع):

(لكنها تدور) ! !

(لكنها تدور) ! !

(لكنها تدور) ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٤

هذه الأبيات جاءت في نهاية رسالة إلى (جاليليو). وهو يقصد أنْ يتمسك كلٌّ منا بمبادئه ما دامت صحيحة، فالأرض تدور حتى ولو قُتل صحاب هذا المبدأ.

وعن فوائد التكرار يقول يوري لوتمان: "تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني؛ إذ لا يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة."[1] ومن هنا ندرك أنة الإيقاع جوهر النظام الشعري متمثلاً في الصراع بين عناصر الثبات والتغير. فهناك تأسيس لنمط إيقاعي معين، ثم ثورة، وانتهاك لهذا النمط.

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد. القاهرة. دار المعارف. ١٩٩٥م. ص١٧٤.

الأنا

يوضح محمد عابد الجابري أنّ: ''مفهوم 'الأنا والآخر' ينتمي أصلاً إلى الفكر الأوربي. يكفي هنا التذكير بأن الفلسفة الأوربية الحديثة هي أساساً فلسفة 'الأنا – الذات'. الإنسان ذات في مقابل العالم الذي هو موضوع لها، هذا يقتضي أن وجود 'الأنا' سابق ومستقل عن وجود العالم وعن أي وجود آخر. ومن هنا كان كل وجود غير وجود 'الأنا' هو 'آخر' بالنسبة لها، وبالتالي فعلاقة التغاير هي علاقة بين الأنا والآخر.''[1]

و'الأنا / الذات' هي الركن الركين للتجربة الشعرية، وروعة الشاعر في قدرته على تحويل العادي واليومي إلى شعري وفني من خلال رؤية 'الأنا' لهذا الشيء. يقول أحد النقاد: ''والشعر – في أحواله كافة – كتابة عن الذات في العالم، وعن العالم في الذات.''[2]

ولا يُتصور أن حديثنا عن الذات يعني انفصالها عن الآخر، بل هو من مقتضيات البحث ليس إلا. فمن المُسَلَّم به: ''أنَّ وعي الذات بذاتها لا يتشكل بمعزل عن جدلها مع الآخر ومع العالم.''[3] وقد جاء في (المعجم الفلسفي) أنَّ ''الأنا هو الذات التي تُرَدُّ إليها أفعال الشعور جميعها وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية. وهو دائماً واحد ومطابق لنفسه، وليس من اليسير فصله عن أعراضه، ويقابل الغير والعالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين، وهو أساس الحساب والمسئولية.''[4]

وقد ارتبط مفهوم ' الأنا' بمفهوم 'الهُوية' فأقوال وأفعال الشخص يُظهران أناه / هويته التي تميزه عن غيره، والهوية هي: ''حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره وتُسمى أيضاً وحدة الذات.''[5] وكل إنسان حريص على أن تَبين شخصيته في المواقف المختلفة قولاً وعملاً، ولكنَّ ذلك يحتاج مزيداً من الجهد والتدريب والخبرة، وهو ما عَبَّر عنه أحد النقاد بقوله: ''ويتساوى الوعي بالذات في امتداده زماناً ومكاناً مع الإنسانية، فكل مَن يستطيع أن يقول 'أنا' لديه إحساس بالذات.لكن القدرة التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تحتاجان إلى وقت للنمو.''[6]

وقد حدد الشاعر محمد أحمد العَزَب لنفسه طريقها الشعري الذي تَظهر 'الأنا'من خلاله، ألا وهو طريق الجد والكفاح، واتخاذ الشعر مطية إلى نشر الخير والحب والسلام، وليس هذا فحسب بل هو سبيلٌ إلى مقاومة الظلم وأهله، ودعوة لإيقاظ الشعوب التي هُضِمتْ حقوقها كي تطالب بتلك الحقوق

---

[1] محمد عابد الجابري، ''مفهوم الأنا والآخر''
http://www.aljabriabed.net/maj11_moiautre.htm

[2] وليد منير، نص الهوية قراءة في محمود درويش، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٤١)،٢٠٠٣م، ص٩.

[3] حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م، ص٦٨

[4] مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٣م. ص٢٣.

[5] مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، ص٢٠٨.

[6] ولتر ج. أونج. الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين. الكويت. عالم المعرفة رقم (١٨٢). فبراير ١٩٩٤م، ص٣٠٦.

المسلوبة. يقول الشاعر في قصيدة (شروح على هامش مقولة ممنوعة):

وأُقسِمُ ..
لستُ شيعةَ أيِّ فكرٍ ..
ولستُ مُهرِّجاً في أيِّ سامرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٧

فالشاعر يؤكد كلامه بالقسم دالاً على صدقه أنه لن يكون عميلاً، ولا مُهَرِّجاً، وإنما سيكون إخلاصه للشعر، الشعر الثورة، الشعر التحرر، الشعر خبز الجياع، الشعر مسح دموع المظلومين، وهذه إحدى نقاط الانطلاق لفهم شخصية العزب الشعرية، أما مصيره هو فليس مهماً. يقول في قصيدة (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد):

لا يَهُمُّ الآنَ ..
أنْ يُذبحَ ديوانٌ من الشِّعرِ،
يَهُمُّ الآنَ ..
أنْ تُذبحَ في الأرضِ الخياناتُ،
وفي الناس البَلادَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٦

إنَّ تَحَدُّثَ الشاعر عن الأنا / الذات هو وعي بالكينونة في مواجهتها مع العالم، ودور هذه الأنا في الكشف عن الوجوه المختلفة التي يتجلى من خلالها ذلك العالم، فالذات – باعتبارها كينونة وهوية – هي أصلٌ في الكتابة، مثلما هي وسيلتها إلى الفرادة والحيوية وصميمية المعنى. والشاعر وشِعره مُسَخَّران لخدمة الإنسانية، وهي جرأة اعتادها الشاعر العزب في مواجهة كل ظالم، وفي مواجهة كل موقف يستشعر فيه إذلالاً للإنسانية بمظاهرها المختلفة. والمتأمل 'أنا' الشاعر العَزَب يجدها دائماً إيجابية، فهي تتصف بالتحدي والمواجهة والدعوة إلى التغيير، فليس أمراً مهماً مصادرة دواوينه التي تفضح الظالمين، وتكشف ذيوفهم، ولكن المهم أن يعيش الناس في سعادة، ولن يتحقق ذلك إلا بذبح الخيانات المسيطرة على الأرض، ومحو البلادة التي أصابت أهلها. يقول العزب في قصيدة (منولوجات داخلية):

يقولونَ لي الآنَ:
كلُّ المدى في بهاءِ (العِمادهْ) !!
وما عرفوا أنني من زمنٍ بعيدٍ تحيَّزتُ في الظلِّ،
خاصمتُ رملَ الرواياتِ،
طاردتُ كلَّ الرواةِ المرابينَ في الأبجديةِ والحبرِ،
والكلماتِ القوادهْ !!
تفرغتُ للموتِ في الحبِّ،
مارستُ عشقَ انتهاكِ السياقِ،

رفضتُ تَجَيُّرَ كلّ الكلام المُعَدِّ،

وعريتُ صدري لثلج الشهادةْ !!

أتنادى تحت سقف الكناية، ص٥٠ – ٥١

إنّ قوله (تحيزتُ في الظل) هو مفتاح هذه الأبيات، لأنَّ الشاعر هنا يسرد ذاته، أو عن ذاته، وسرد الذات هو تشكيلٌ للهوية، فهو صار 'عميداً للكلية'، ويظن السطحيون أن بهاء 'العمادة' سوف ينسيه دوره شاعراً، لكنه الشاعر الإنسان الذي انحاز – منذ تعاطى الشعر – إلى البسطاء، وخاصمَ الروايات الكاذبة، وطارد الرواة المُرابين، ومَنْ يعملون قوادين بأعراض الكلمات، إنه ينتهك السياق ويسير عكس الريح كاشفاً صدره ليتقلد وسام الشهادة !

وحضور 'الأنا' بارز في المقطع السابق (أنني – تحيزتُ – خاصمتُ – طاردتُ – تفرغتُ – مارستُ – رفضتُ – عريتُ)، وذلك في مقابل اختفاء شبه تام لـ 'الآخر' (يقولون) التي توحي بالشك فيما يقولون، وعدم الاهتمام به. وعلى الرغم من الحضور البارز للأنا، وعلى الرغم – كذلك – من سيطرة الثورة على الشاعر، إلا أنَّ لغته ليست انفعالية، وليس فيها الاندفاع غير الواعي، فـ (يقولون) توحي – ابتداءً – بعدم اقتناعه بموقفهم، ولفظة (الآن) يقابلها في المعنى (منذ زمن بعيد)، فهم لم يروا البهاء إلا الآن، لكنه ذو موقف ثابت (منذ زمن بعيد)، وهو يغرد خارجاً عن السرب، ومنتهكاً للسياق، فهو لا يكتفي بـ (خاصمتُ)، ولكنه إيجابي، فتتحول المخاصمة إلى (مطاردة) ثم (تفرغ للموت)، ثم (انتهاك للسياق)، ثم (رفض وشهادة).

ويعلل أحد النقاد بروز 'الأنا' في الشعر بقوله: ''وبروز شخص الشاعر من خلال 'أنا' المتكلم في القصيدة كثيراً ما ينجح في حملنا على القرب منه والإحساس به والانفعال بتجربته على النحو الذي صاغها عليه، وبعبارة أخرى تنجح هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي، وذلك مرجعه إلى حميمية الخطاب في هذه الحالة.''[1] فالإحساس يجذب الإحساس، والصدق يجلب الصدق، فيتعاطف المتلقي مع التجربة، ثم يتفاعل معها. ويشترط الناقد نفسه لهذه النتيجة: ''ما عبَّر عنه الناقد الإنجليزي 'ولتر بيتر' ذات يوم بمدى صدق الرؤية الداخلية.''[2] إذن فصدق الرؤية هو الفيصل في قبول التجربة، أو ردها. والمتلقي قد يرفض تجربة الشاعر، وقد يتعاطف معها، وينفعل بها، ويندمج معها ويعيشها بشرط أن يكون الشاعر – كما أوضح الناقد الكبير – صادقاً مع ذاته.

وليست أنا / ذات الشاعر واحدة، وإنما هي أَنَوَات / ذوات متعددة. تقول خالدة سعيد: ''إن الكتابة الإبداعية ليست حيزاً لانقسام الأنا إلى وعي وموضوع وحسب، بل هي تعدد الأنا، وتداخل الذات المفكرة، أو الوعي بموضوع وعيها. الكتابة الحديثة شكلت انتقالاً من الصوت الفردي إلى صوت مبهم لأنه لا شخصي. وتصدع الأنا مظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية التي هي انعكاس العالم في الوعي.''[3] يقول الشاعر في قصيدة (كلمات بلا أجنحة):

أُريدُ لي – أتسمعونَ؟ – كمْ رِداءْ !!

---

[1] عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي الشعر، الرياض، دار الفيصل الثقافية، ٢٠٠٦م، ص٦٨.

[2] إسماعيل، كل الطرق تؤدي الشعر، ص٦٨.

[3] خالدة سعيد، حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧م، ص٧٧.

فَهُمْ هنا يُعذّدونني بلا انتهاءْ !!
ففي الصباح .. قد أكونُ ثائراً .. مدافعاً
وفي المساءِ قد أكونُ خارجياً .. ضالعاً
وقد أكونُ في الأصيل بينَ بينْ !!
أنا الذي يقاتلُ الضدينْ !!
ويمسحُ الدماءَ عن مفارقِ الأطفال باليدينْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٩١

فللذات الشاعرة أشكال / أردية عديدة تظهر من خلالها (ثائراً مدافعاً – خارجياً ضالعاً – بين بين)، لكنه ليس تلوناً، بل هو تعدد مواقف من أجل هدف سام (مسح الدماء عن مفارق الأطفال). وتلك طبيعة الذات عند الشعراء المحدثين كما يبين أحد النقاد بقوله: "إن طبيعة الذات في شعر الحداثة أنها ذات مراوغة، تستعلي أحياناً وتتدنى أحياناً أخرى."[1]

وهناك سمة أخرى للذات في شعر الحداثة يوضحها أحد النقاد بقوله: "بل إن لها تحولاً أساسياً تحاول به أن تتخلص من طبيعتها الفيزيائية حيث تستحيل إلى تجريد خالص يتيح لها قدرة عميقة في رؤية عالمها بكل اتساعه أو ضيقه، كما يتيح لها الامتداد الزماني والمكاني على معنى امتلاكها ديمومة إدراكية بالغة التعقيد."[2]

إن البعد الذاتي لا يخلو منه أي خطاب أدبي. إنه حضور للذات وهي في حالة رفض، أو في حالة بحث عن اليقين، وليس حضوراً للذات التي تمتلك اليقين والرؤية الأحادية الثابتة. فلا غرابة أن تكون الذات الشاعرة لا تمتلك الأحكام الجاهزة حول نفسها وحول الآخر وحول العالم.

وسوف يعالج الباحث 'الأنا' الشعرية عند الشاعر 'العزب' من خلال:

أ – الأنا الإنسانية .

ب – الأنا الثائرة.

ج – الأنا الجماعية (نحن).

*** أولاً: الأنا الإنسانية:**

تتبدى المشاعرُ الإنسانية جليةً في شعر العَزَب؛ فهو يفتح صدره ليحتمل آلام الآخرين، ويعيش همومهم ويدافع عنهم. والمطالع شعره لا يجد أية آثار للأَثَرَة، أو الأنانية، أو العُجب بالذات، أو الكبر والتعالي، بل هو أبداً – ومنذ بواكيره الشعرية – إنسان، وقضايا الإنسان هي قضاياه. ففي ديوانه الأول (أبعاد غائمة) يكتب عن (صبي الكواء)، و(بائعة اليانصيب)، و(الخادمة وفستانها الجديد)، و(خواطر عانس)، و(مشردون)، و(العائشة على الجليد)، و(بلا صدى)، وغيرها.

---

[1] محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م، ص٢٥.

[2] عبد المطلب، مناورات الشعرية، ص٢٧.

وفي قصيدته (بلا صدى) التي جعل لها الشاعر عنواناً فرعياً :(سمِّها إنْ شئتَ بلا صدى .. أو إنْ شئتَ فسمِّها خواطر عاقر) يقول العَزَب:

عينـــايَ ترتعــــشان في الأفـــق المُنمــــنم بــــالنجومْ
وأنــــا أُصــــيخُ إلى بُكـــاءِ صــــغيرِ جارتِنـــا النئــــومْ
وأُحـــسُّ لـــذعَ النـــار في قلـــبي وولولـــةَ الغيـــومْ
فأصــــمُّ سمعــــي دونَـــهُ وأَضــيعُ في حلــكِ الهمـــومْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٦٩

إنَّ هذه المرأة المحرومة من نعمة الإنجاب لتتقلب على الجمر، وهي تائهة حيرى تقلب عينيها المرتعشتين في السماء، ترهف السمع إلى بكاء ابن جارتها التي أهملته وراحت في سُباتٍ عميق، ويتحول بكاء الطفل إلى نيران في قلبها، فتحاول الهرب، وأنى لها؟ ولنا أن نتأمل إيحاء لفظة (ترتعشان) من الحيرة والاضطراب، وهي حيرة واسعة، سعة الأفق المنمنم بالنجوم!! ومَن يقرأ البيت الثاني يشعر بمدى الاستنكار الذي شعرت به تلك المرأة من جارتها (النئوم)؛ إذ كيف يزورها النوم وطفلها يبكي؟ فتكون النتيجة إحساساً بلذعِ النار. تُرى من موقف جارتها من صغيرها؟ أم من حرمانها من الإنجاب؟

والملاحظ أن التعبيرات الخيالية تسيطر على تلك الأبيات، فهناك الكناية في (عيناي ترتعشان — أصم سمعي دونه)، وهناك الاستعارة في (الأفق المنمنم بالنجوم — ولولة النجوم — حلك النجوم)، وذلك في مقابل تعبير حقيقي واحد هو (وأنا أصيخ إلى بكاء صغير جارتنا النئوم) الذي شكّل إطاراً خارجياً للتعبيرات الاستعارية الأخرى في المقطع مما يجعل المتلقي يشعر بالتقابل، بين 'التقرير'، وبين 'الخيال'، فيقع على مدى شعور الألم في نفس العاقر وهي تسمع بكاء طفلِ امرأة أخرى.

ونلاحظ هنا أن 'الأنا' منزوعة من الداخل إلى الخارج، فذات الشاعر لا تنفصل عن ذوات الآخرين، وهذا ما يوضحه أحد النقاد بقوله: ''النفس الإنسانية مثل الطفل هي التي تقوم باستقبال الكون (الطبيعة) من حولها، كما تكتشف، في الوقت نفسه، العالم والآخرين (الثقافة)، وفي مرحلة لاحقة تقوم النفس باكتشاف ذاتها فتتحول من ذات موجهة إلى الخارج إلى ذات موجهة إلى الداخل. وبالطبع لا تفقد النفس المهمة الأولى بتحولها إلى الأخرى، بل تجمع بينهما، ولكنها في المرحلة الجديدة ترى الألم الخارجي من خلال وعيها بهويتها، باختلافها عن الذوات الأخرى. وهذا هو النموذج الإنساني الملاحظ في التعامل مع اللغة والطبيعة وكل ما يتصل بالإنسان وإدراكه الحسي والعقلي الذي يأخذ صوراً عدة نفعية وجمالية.''[1]

إن العمل الشعري ذاته هو موقف ورؤية خاصة، وبذلك يتم النظر إلى الخارج، أي من زاوية الذات أو الأنا، ولكن دون ضدية أو عداء، ربما بمغايرة أو مخالفة. ولكن — وفي كل الأحوال – ليس بعبادة

---

[1] حسن البنا عز الدين. ''النفس والكتابة دراسة في تطور دلالة النفس في التراث العربي''، مجلة رؤى، النادي الأدبي بحائل، العدد الرابع، ١٤١٩هـ، ص ٨٠. وأعيد نشره مع زيادات كثيرة في كتاب، مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي، القاهرة، الحضارة للنشر، ٢٠٠٣م، ص٧١ وما بعدها.

الذات أو التمحور التام حولها. وهذا الحس الإنساني هو ديدن 'العزب'، يقول في قصيدة (شاهد عصر):

صَدِّقُوني
لستُ سقراطَ.. وليسَتْ هذه الأرضُ أثينا !!
أنا إنسانٌ بسيطْ
ضائعُ الوجهِ لقيطْ
أُجهضُ الآلامَ في البحرِ لينمو مَدُّها عبرَ المحيطْ
أرضعُ الأثداءَ من كلِّ الصدورْ
وأُغني في الموانئ والمواخيرِ وأبهاءِ القصورْ
أجمعُ المالَ مِنَ السُّراق..
مِنْ كلِّ صناديق النذورْ
أشتري بالمال آلافَ البذورْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٢٥ — ٥٢٦

فالشاعر هنا ينفي ويثبت، ينفي كونه (سقراط) – ذلك الفيلسوف والمعلم اليوناني الذي جعلت منه حياته وآراؤه وطريقة موته الشجاعة أحدَ أشهر الشخصيات التي نالت الإعجاب في التاريخ – فهو لا يدعي ما ليس له، ينفي أنه باحث عن شهرة أو دور أكبر منه، كما ينفي أن تكون أرضنا هي (أثينا)، بل يثبت ويقرر – في لغة واضحة – أنه إنسان بسيط، وأنه لم يعد له ملامح إنسان، لكنه يحاول — على الرغم من ذلك — أن يكون إيجابياً فهو يُجهض الآلام، ويشتري آلاف البذور لينشر في الأرض العمار. وهو ليس (ميكافيلي) النزعة تبرر الغايةُ عنده الوسيلةَ، بل هو مدافع عن الفقراء، معادٍ للظلم.

وكذلك نلتقي مع الشاعر 'العزب' في صورة إنسانية جديدة. يقول في قصيدة (حوارية بين المريد والشيخ):

– : يا شيخي..
عَفْوك..
لكني لو كانَ العالَمُ بين يديْ
لرفوتُ بأهدابي حُلَلَ الساعينَ على الأرضِ..
الفقراءْ !!
وتشاطرْنا كسراتِ الخبزِ..
وحسواتِ الماءْ !!
ولَكنتُ مسحتُ بمنديل الرحمةِ أحزانَ العاصينْ !!
وغفرتُ لكلِّ الخطائينْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١٨

فهذه (حوارية بين المريد والشيخ) يصبُّ الشيخُ فيها جام غضبه على الدنيا (فالدنيا قيء وصديد)، وهي (مملكة بغايا ومخانيث)، لكن الشاعر 'الإنسان' يرد عليه: (يا شيخي الواصل/ لا تلعن دنيانا أبداً / لا تغتر / فوجودك قديساً فيها مرهونٌ بوجود الشر!!). تلك كانت بداية الحوارية بين شيخ يفهم الدين على أنه نصوص بلا روح ولا فقه، يجعل دخول الجنة مقصوراً على المُريد والشهيد (فالجنة يا ولدي أبداً لم تُخلق إلا لُمريد أو لشهيد)، لكن الشاعر يخاطبه محاوراً: (يا شيخي لا تُغلق أبواب الجنة في وجه الفقراء)، فلو امتلك الشاعر الكون لفصَّلَ من أهدابه حُللاً للفقراء، ولَتَقَاسَمَ معهم عيشهم الخشن، ولسامَحَ العاصين، ولَغفرَ للخطائين، ولذا لم يكن غريباً أن يختم الشاعر قصيدته بقوله للشيخ: (حاذيتَ ولم تدخلْ يا شيخي / فلماذا يُبدِعُنا الله؟!)

إذن فشيوخنا محتاجون إلى أن يكونوا شعراء عند تعاملهم مع ديننا السمح ونصوصه المقدسة ليستطيعوا فتح أبواب الأمل أمام البائسين لعلهم يعودون. ومن أجل هذا كان الشاعر أوفر حظاً في الفهم من الشيخ الذي حاذى النصوص الدينية، لكنه لم يتأولها، ولم ينفذ إلى أعماقها، فكان كالواقف على الشاطئ دون أن يغوص في لُجة البحر.

ولعلنا نلحظ أن الذات الإنسانية للشاعر 'العزب' — على الرغم من اختلافه مع شيخه — لا تزال تحتفظ بوقارها وحسن تأدبها، فيناديه: (يا شيخي)، ثم يطلب منه العفو (عفوك). ثم تجيء المفارقة بين موقف الشيخ الذي يريد تدمير العالم: (لو كانَ الأمرُ إليَّ / لما أبقيتُ على العالمِ بُرهةْ / ولكنتُ قضيتُ عليه .. قضيتُ عليه !!)، وبين شاعر يحنو على العالم، ولا يتخلى عن الفقراء. وكذلك تظهر المفارقة عندما ننظر إلى معجم الشيخ (لو كان الأمر إليَّ) فهو يريد الحكم، يريد السيطرة، بينما نلحظ حنو الشاعر عندما يحمل العالم (بين يديه)، والشيخ ينظر من أعلى: (اهجرْ أشياءك — اتبعني — لا تنظر خلفك — هذا زمن ممزوق — لما أبقيتُ على العالم — لكنتُ قضيت عليه)، بينما الشاعر يدافع عن العالم وعن أهله البسطاء: (لا تغلق أبواب الجنة في وجه الفقراء — لا تلعن دنيانا أبداً — لا تغتر — رفوتُ بأهدابي — تشاطرنا — مسحت أحزان .. — غفرتُ). فالقيمة هنا لَمن يواجه العالم ويوجهه، وليس لمن يقاطعه، أو يقوده إلى اليأس والهلاك.[1]

*** ثانياً: الأنا الثائرة:**

لقد ألمح الباحث منذ قليل إلى أنَّ 'الأنا' عند شاعرنا تتصف بـ 'الإيجابية'، فهي ليست منسحبة، ولا سلبية، ولا يائسة، بل على العكس من ذلك نجدها دائماً 'أنا' شجاعة وثَّابة ثائرة متحفزة داعية إلى المواجهة من أجل التغيير. يقول الشاعر في قصيدة (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد):

لا يدي تملكُ أنْ تهتفَ،
لا يملكُ شِعري أنْ يُرى في الحفل،
لا أملكُ أنْ لا أُصبحَ المنشقَّ،

[1] أمثلة أخرى للأنا الإنسانية: – أتمادى تحت سقف الكناية. ص٥١ – ١٥٧ – ١٦١
– الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص٢٣ – ١٣٨ – ١٤٧ – ١٧١. وغيرها

في أرض المقولاتِ التي تُنتجُ ردَّهْ !
الذي يخرجُ للطوفان،
إمَّا أنْ يَرَى الطوفانَ طوبى الربِّ،
أو يملكَ صدَّهْ !!
يا أحبَّائي:
حكيماً لستُ أرضى أنْ أكونَ الآنَ،
طاعوناً يصيرُ الفارسُ الصائرُ وحدَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٤

والمُلاحَظ في السطور السابقة سيطرة بنية النفي عليها (لا يدي تملك– لا يملك شعري – لا أملك – لا أصبح – لست أرضى) نفي أن يسير الشاعر كما يسير غيره مع كل التيارات. فهو لا يهتف، وليس شعره شعر محافل، وهو لا يريد أن يرتدي مسوح الحكماء في قمة المأساة، وإنما هو يتصدى لطوفان المهازل، فهو 'طاعون' يقضي على الفساد والفوضى والظلم. إن الكتابة الشعرية – هنا – لا تعد تنفيساً عن الذات الشاعرة؛ لأن ما قالته ليس كلاماً سطحياً يُقال في موقف عَرَضي، وإنما هو موقف للذات من النفس والحياة والآخر. والأنا 'العَزَبية' تنبني على رؤية نقدية تحليلية واضحة لا تتلون بالإحساس الذاتي إلا قليلاً، لأنها لو فعلت لوقعت في هيمنات الرومانسية التي تحركها الذات، بل هو كما أوضح أحد النقاد: ''وعندما يتحقق للشاعر نفاذ البصيرة والقدرة على التركيز الذاتي للتجربة بما تثيره من عواطف وانفعالات ووقوعه على التعبير الملائم لها، فإنه حري بالقصيدة عندئذٍ أن تنشئ بينها وبين المتلقي علاقة إيجابية.''[1] يقول الشاعر في قصيدة (قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف)[2]:

أَصْحُو مِنْ موتي ..
أَكْبرَ من بواباتِ الموتْ !!
أخطبُ في أصحابي الفقراءْ !!
أدعوهم أنْ نحتلَّ مواقعنا الأولى في غاباتِ الأشياءْ !!
أرفضُ أنْ يسكنَ فيهم دفءُ البيتْ !!
أَحملُهم فوقَ ظُهورِ النُّوق ..
إلى ملكوتِ الوعي وناسوتِ الآلامْ !!
أَرفعُهم من طين التجريدِ إلى جدلِ الأحجامْ !!
أستقطبُ حزنَ الآلهةِ الفقراءِ ..
وأغمدُهُ سيفاً في حُزنِ الآلهةِ الأقنانْ !!

---

[1] عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي الشعر. ص٦٨.
[2] (الإخوة كرامازوف) آخر رواية للكاتب الروسي (ديستوفسكي '١٨٢١ – ١٨٨١م') عام ١٨٨٠م، ونُشرت في دار الهلال عن ترجمة سامي الدروبي. وقد عالجت 'الأخوة كارامازوف. كثيرا من القضايا التي تتعلق بالبشر، كالروابط العائلية. وتربية الأطفال. والعلاقة بين الدولة والكنيسة. وفوق كل ذلك مسؤولية كل شخص تجاه الآخرين.

أتشابكُ جسراً بين العالمِ والطوفانْ ! !
أسكنُ خيماتِ الثلجِ ..
وأحرقُ كلَّ توابيتِ التبريرْ ! !
أستيقظُ في فاصلةٍ نائمةٍ في منتصفِ التعبيرْ ! !
أتخطَّى إمكانيةَ أنْ أُولدَ في الوقتِ ..
إلى إمكانيةِ أنْ أُولدَ في الموتْ ! !
أرتدُّ إلى رحمِ الأمطارْ ! !
وأعودُ أُبشِّرُ بالطاعونِ..
أُبشِّرُ بفُتاتِ الأشياءِ ..
أُبشِّرُ برجوعِ الأنهارْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٤٤ — ٣٤٥

أحياناً يكون السكون (الصمت والسلبية) موتاً، فلا بد — إذن — من العودة إلى الحياة، وهذه العودة تتطلب أن يكون الإنسان أكبر من الموت (الظلم والديكتاتورية)؛ ليستطيع مواجهته، ثم يوجه الشاعر خطابه إلى أصدقائه الفقراء يدعوهم إلى تدمير الثقة العمياء بالعالم، وعدم الاستسلام للواقع، وعدم الاستئناس للمألوف، كما يدعوهم أن يتقدموا صفوف المواجهة طاردين الكسل واليأس إلى اليقظة والوعي لتهبَّ رياح التغيير.

ونلاحظ أن الشاعر لم يستخدم من ضمائر الامتلاك الدالة على 'الأنا' إلا الضمير المستتر في الأفعال: (أصحو — أخطب — أدعوهم — أرفض — أحملهم — أرفعهم— أستقطب — أغمد — أتشابك — أسكن — أحرق — أستيقظ — أتخطى — أرتد — أعود — أبَشّر) الأمر الذي يؤكد فاعلية 'الأنا' وإيجابيتها. كما نلحظ التدوير في معنى السطور فهو بدأها بالخروج من دائرة الموت (أصحو من الموت)، وختمها بالعودة إلى الموت (أولد في الموت) دلالة على شجاعته وتضحيته من أجل المبدأ. وهذه الأنا الصريحة تتناسل في بنى لغوية عديدة داخل النسيج اللغوي للقصائد وعنواناتها يكشف عن حضور الأنا الأمر الذي يعزز ملمح الذات مفتاحاً لولوج العالم.

ويحق لنا أن نتساءل: من أين أتت تلك القدرات الخارقة للشاعر؟ أن يصحو من الموت — أن يوقظ الوعي في المظلومين الفقراء — أن يقتل آلهة الشر — أن يغدو جسراً بين العالم والطوفان. ولعل المفارقة الصارخة أن يكون مصدر تلك القوى الخارقة هو إحساس الذات الشاعرة بالنقص ! ! يقول أحد النقاد: "إن إدراك الكائن لعدمٍ قدرته المطلقة وكذلك إحساسه بالنقص يولد عنده شعوراً بالقدرة الخارقة (...) يحول اللاممكن إلى تَحَقق، ويمنح المستحيل هوية الوجود، وتلك أقصى درجات الإبداع حيث تصبح الكتابة عملية خلق منفلتة عن إكراهية سلطة القوانين الطبيعية."[1] ومع ذلك يجب أن نؤمن بأن "النفس الإنسانية إنما هي عالم مستقل قائم بذاته حامل لعناصره ومكوناته وتفاصيله، وكذلك قوانين

[1] عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. الدار البيضاء، أفريقيا الشرق. ١٩٩٨م. ص١٦.

حركته وفعالياته المحددة التي تتجاوز العالم القائم بالفعل محققة عالماً آخر زاخراً بكل الإسقاطات والأمنيات."[1]

وقد يظن البعض أن وعي الذات بذاتها يريحها. أو يخفف عنها، بل على العكس فإن وعي الذات بذاتها قد يزيد مشاكلها. وهذا ما أبرزه أحد النقاد الكبار بقوله: "المزيد من معرفة الذات لذاتها ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، أو ليس من باب تيسير الأمور على الذات كما يبدو في ظاهر الأمر، بل أقول: إن العكس قد يكون هو الصحيح، أي أن أعباء الذات عندئذ تزيد، إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها."[2]

والشاعر يستثمر دلالته الرمزية "إنساناً لا مفرداً، أو إنساناً فرداً وليس (واحداً) في مجموعة متماثلة من البشر. لأن ذلك سيجعل بحثه عن (ذاته) و (وجوده) من خلال تأمُّل صلته بالعالم بحثاً عاماً وليس مهمة خاصة يستعين فيها بخياله وشعوره ووعيه كما دأب الرومانسيون أن يفعلوا."[3]

ونلفت النظر إلى أنه كثيراً ما يعلو ضمير الأنا في أدب الالتزام، ويعود السبب في هذا إلى الدور الذي يسنده الشاعر الملتزم إلى ذاته، بوصفها الروح المعبّرة عن المبدأ الذي يكافح من أجله، باعتباره واحداً من أبناء المنظومة الفكرية، فهو في هذه الحال يقوم بدور المبشّر، المدافع عن الفكرة التي يلتزم بها، وقد يكون المبشر، في هذه الحال مصوّراً لحال الظلم الذي يقع.[4]

ج – الأنا الجماعية (نحن):

وإذا انتقلنا للحديث عن الأنا الجماعية عند الشاعر 'محمد أحمد العزب'، فإننا نجدها نظرة سلبية، فدائماً تتجلى 'الـ نحن' في صورة متردية، فهي 'نحن' مقهورة، راضية بالظلم، كاذبة ... إلى آخر تلك الصفات السلبية التي يضفيها الشاعر عليها. وذلك من مثل قوله في قصيدة (شروح على هامش مقولة ممنوعة):

رسولَ اللهِ ..
كذابينَ جئْنَا ..
إليكَ ..
ونحنُ مهزومو الضمائرْ !!
نصفِّقُ والأكفُّ ملوَّثاتٌ ..
ونصرخُ ..
والصدى المُجتاحُ عاقرْ !!

---

[1] صلاح السروي، الذات والعالم دراسات في القصة والرواية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم (١٢٦)، سبتمبر ٢٠٠٢م، ص٢٠٣.

[2] إسماعيل، كل الطرق تؤدي الشعر، ص٢٢٣.

[3] حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، الأردن، دار الشروق، ١٩٩٤م، ص٢٤٨.

[4] أمثلة أخرى للأنا الثائرة:

– الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٠ – ٣٦٨ – ٣٨٢ – ٣٨٥ – ٣٨٧ – ٥٣٣.

رسولَ اللهِ ..
دجَّالينَ جئنا ..
لنخطبَ ..
(ملءَ طاقاتِ الحناجرْ) !!
نُتمتمُ (بالصلاةِ عليكَ) ..
طقساً هُروبياً ..
ونجترحُ المجازرْ !!
ونحفظُ عنكَ ..
(للفتوى) ..
ونُقعي ..
(إذا ناديْتَنا) ..
خلفَ الستائرْ !!
رسولَ اللهِ ..
أفَّاقينَ جئْنا ..
دهاقنةً وجمهوراً وشاعرْ !!
نجادلُ عنكَ ضدَّكَ ..
ليسَ ندري ..
توجِّهُنا الميامنُ والمياسرْ !!
ونرحلُ عنكَ ..
في أبدِ التشظِّي ..
عبيداً ..
تحتَ أحذيةِ القياصرْ !!
دراويشاً نصيرُ ..
وليتَ فينا ..
تصوُّفَهُمْ ..
وحُلْمَهمُ المغامرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ٢٣٣ - ٢٣٤

يبدأ الشاعر باعتذار إلى السيد الأعظم رسول الله ﷺ لأنه سينكأ الجراح، وأمامه يعري الدمامة، فيقول:

فسامِحْني ..

إذا راوغتُ صمتي..
وقلتُ شهادتي
رغم المخاطرْ !!
وعريتُ الدَّمَامَةَ ..
والتَّخلّي ..
وسميتُ المُحرِّفَ ..
والمُتاجرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٢

فالشاعر – تأدباً مع مقام الرسول ﷺ – يبدأ بالاعتذار؛ لأنه سيذكر الحقائق، وذكر الحقائق أمر لا يقدر عليه إلا شاعر إيجابي مخلص؛ لأنه يتطلب (مراوغة الصمت)، والصمت أيسر، وهناك (المخاطر) فهو سيعري الدمامة ويُسمي اللصوص بأسمائهم. وبعدها يبدأ الشاعر في إصدار الأحكام على 'النحن' ثم التعليل لها، فنحن (كذابين جئنا إليك)، وتعليل ذلك (انهزام الضمائر – تلوث الأكف بالإثم – صراخ عاقر بلا فاعلية)، ثم يأتي الحكم الثاني (دجالين جئنا)، والتعليل: (نخطب ملء الحناجر – نتمتم بالصلاة على النبي هروباً وليس حباً أو تعبداً – نرتكب المجازر – ونحفظ من سُنته للفتوى لا للعمل والاتباع – ونتخاذل عندما ينادينا الرسول ﷺ)، ثم يأتي الحكم الثالث (أفاقين جئنا) وهذا الحكم يشمل (رجال الدين – والجمهور والشعراء)، والتعليل: (أننا منافقون نتوجه يميناً أو يساراً حسب الأهواء – ونحن نبتعد عن منهج الرسول – ونحن تائهون لذا كان مكاننا تحت أحذية القياصر)، ويأتي الحكم الأخير (دراويشاً نصير) والتعليل: (أننا لا نملك صدق تصوف الدراويش، ولا حلمهم المغامر في السفر إلى الخالق).

ومن البدهي أنه لا يلزم أن تتطابق شخصية الشاعر الحقيقة مع شخصيته الظاهرة في شعره وإلى هذا يشير تودوروف في سياق كلامه عن طبيعة الأنا الموجودة في النص الأدبي، فيقول: ''وما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى. فالحديث عن النّفس يدل على أن النفس ما عادت 'هيَ هيَ'. إن المؤلف لا مسمّى، وإذا أردنا تسميته فإنه يترك لنا الاسمَ، ولكن دون أن نجد خلفه. إنه يلجأ دائماً وأبداً إلى حال التنكير، إنه هارب دوماً مثل أي ذات متلفظة لا يمكن من حيث هي كذلك أن تصوّرَ.''[1] يقول الشاعر في قصيدته (إلى العقاد في ذكراه):

نكتبُ الشّعرَ في النساءِ ..
ونهذي ..
في الإذاعاتِ عُجمةً ورطانهْ!!
ونبيعُ القاموسَ بالتبغِ ..
حتى أدمنَ الحرفُ قاتَهُ ودخانهْ !!

---

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء. دار توبقال، ط (٢)، ١٩٩٠م. ص٥٧.

ونصلّي باسمِ السلاطينِ ..
شِركاً ..
بالجموعِ العريانةِ العريانهْ !!

....

نحنُ نمشي إلى الوراءِ ..
ونُخفي عارنا ..
تحتَ طيلسان الكهانهْ !!
نضعُ الوردَ فوقَ قبرٍ ..
وننسى ..
نضعُ الوردَ فوقَ قبرٍ .. مكانهْ !!

....

نحنُ ..
يا سيدي ..
حفاةٌ ..
أتينا من عصورٍ غيمانةٍ غيمانهْ !!
لم نخبئْ وجوهَنا الجُوفَ ..
خُنّا ..
ورقصْنا وراءَ ليلِ الخيانهْ !!
وقتلْنا حتى النبيينَ ..
حتى قمرَ العشقِ ..
في زمانِ المجانهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٣٠ – ٤٣١

ففي هذه القصيدة، ينتهز الشاعر الفرصة ليُدين الـ 'نحن'. وكعادته لا مواربة عند الشاعر محمد أحمد العزب، بل إنه – في لغة يغلب عليها الخطابية والتقريرية – يفضح أقوالنا ويعري أفعالنا مما يسترها من أسمال بالية، فنحن – من وجهة نظره – نكتب الشعر في النساء، ثم نهذي به في المحطات الإذاعية بلا فهم ولا فقه ولا فصاحة، وذلك لأننا بعنا لغتنا الجميلة بالدخان حتى تعودت اللغة على العجمة والرطانة، ولم نكتفِ بفساد الأقوال، بل فسدت الأفعال فنحن تركنا هموم الجموع من أجل الصلاة للسلاطين الأفراد، فكان من الطبيعي أننا (نمشي إلى الوراء – نخفي عارنا) وذلك بادعاء التدين، فلا نحن نتقدم ولا نحن متدينون. ثم تزداد الأمور سوءاً، فالرداءة تؤدي إلى ما هو أبعد منها فصرنا نرقص سعداء بخيانتنا لذاتنا ولديننا ولعروبتنا. فكانت النتيجة أنه من العادي قتل الأنبياء والعشاق.

فالشاعر لا ينفصل عن قومه وعن هموم مجتمعه بشرط أن يعبر عنها في فنية وجمال: ''فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية، أو القانونية، أو الأخلاقية، أو الفلسفية، أو السياسية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية، أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً – على سبيل التمثيل – ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية.''[1]

إن الشاعر هنا يحمل هموم 'النحن' ويعرض واقعنا السلبي على حقيقته لنتعرف على مدى الدونية التي نحياها، فنحن نكتب الشعر ولا نكتبه، لأنه فقد لغته ومضمونه!! ونصلي ولا نصلي؛ لأننا نصلي للسلاطين نفاقاً ونختم الصلاة بذبح الفقراء العرايا الجوعى، ونحن متدينون بلا تدين نتمسح بالقشور من حيث لا فاعلية ولا ترجمة لتلك التعاليم في أرض الواقع، ونحن حفاة من النعال ومن القدرة على العمل المنظم الخلاق، ومن التعاون وتبادل المحبة، فصار أمراً عادياً أن نقتل النبيين، أو ندين الشعراء ونصادر أشعارهم، أو نكتم أصوات الأحرار.. أليس هو – كما قال الشاعر – زمن المجانة؟![2]

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص٢٢.

[2] أمثلة أخرى الأنا الجماعية (نحن): – الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤٢ – ٤٥٩.

– أتمادى تحت سقف الكناية، ص٧٧.

– الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١١٧.

الآخر

إن لفظة 'الآخر' من الألفاظ الواضحة في اللغة العربية. وهو لا يحمل قيمة دلالية تتعدى معنى لفظة 'غير' من دون أن يكون في ذلك دلالة على المخالفة أو الموافقة. فالآخر قد يكون منا، وقد يكون من غيرنا، فـ 'الآخر' في المعجم الوسيط: ''أحد الشيئين ويكونان من جنس واحد ... والآخر مقابل الأول.''[1] قال الله تعالى: ''وَآخَرِينَ مِنْهُمْ لَمَّا يَلْحَقُوا بِهِمْ.'' (الجمعة: من الآية ٣). وقد جاء في الكشاف عند تفسير هذه الآية ''يعني: أنه بعثه في الأميين الذين على عهده، وفي آخرين من الأميين لم يلحقوا بهم بعد وسيلحقون بهم، وهم الذين بعد الصحابة رضي الله عنهم.''[2] فهنا وُصِف 'الآخر' بأنه منهم، مما يعني أنَّ 'الآخر' قد يكون منا، وليس غريباً بالضرورة. ويدل على ذلك – أيضاً – قوله تعالى: ''فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ.'' (المائدة: من الآية ٢٧) قال الزمخشري: ''هما ابنا آدم لصلبه قابيل وهابيل.''[3] فهما أخَوَان من صلب آدم عليه السلام، فالآخر هنا هو الأخ.

وإذا كان الأمر كذلك – من حيث اللغة –، فهو مختلف اصطلاحاً: ''الآخر مصطلح واسع وفضفاض وغير واضح الحدود، وهو كتعبير أشمل من أن يُحصر بصفة معينة فهو يعني أي صفة عدا الذات سواء كان مثيلاً، أو نقيضاً في الشكل والمضمون، فهو قد يعني العدو، أو الصديق، أو المحايد، سواء كان في الأوساط الأسرية، أو القبلية، أو الإقليمية، أو المذهبية.''[4] ومما سبق نستنتج أنَّ ''الآخر ليس بالضرورة هو البعيد جغرافياً، أو صاحب العَدَاء التاريخي، أو التنافس الدائم؛ إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها البعض الآخر.''[5] نعم، وليس أدل على ذلك من الحروب الأهلية التي تكاد تكون – في كثير من الأحيان – أشد من العداء للمستعمر الأجنبي.

وأما 'الآخر' – كما جاء في المعجم الفلسفي –: ''هو ما يقابل الأنا، ويُطلق على الغير وليس بيسير دائماً أن يضع الإنسان نفسه موضع غيره تماماً، ولا يعرف الإنسان نفسه حقاً إلا إذا عرف غيره.''[6]

وتتعدد أشكال الآخر ''فهذا الآخر يمكن أن يكون فرداً، ويمكن أن يكون جماعة، ويمكن أن يكون وطناً، ويمكن أن يكون طبيعة، ويمكن أن يكون هو الله. إن كل هؤلاء هم 'آخر' بالنسبة إلى الشاعر.''[1] وتقدم إحدى الباحثات تصنيفاً لمستويات 'الآخر':

---

1 مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط. استنبول، دار الدعوة، مادة (أخر).

2 الزمخشري. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وزميله، الرياض، مكتبة العبيكان، ١٩٩٨م، ج (٦)، ص١١٠ – ١١١.

3 الزمخشري، الكشاف، ج (٢)، ص٢٢٤.

4 ميجان الرويلي. سعد البازعي. دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ط (٣)، ٢٠٠٢م، ص٢١.

5 حيدر إبراهيم علي، ''صورة الآخر المختلفة فكرياً سوسيولوجيا الاختلاف والتعصب''. ضمن كتاب صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م، ص١١١.

6 مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٣م، ص٢٠٧.

''- الآخر بصفته حاكماً مستبداً.
- الآخر المحكوم.
- الآخر رب العمل.
- الآخر في الدين وكل الأوضاع التي قامت لتثبيته كذلك سلماً أو حرباً بين كل دين وآخر أو داخل أبناء الدين الواحد نفسه.
- الآخر في الجنس (الرجل والمرأة).
- الآخر كقوة عظمى ندية تنافس نظيرتها في السيطرة على البقية غير العظيمة من بلدان العالم.
- الآخر بصفته شرقاً أو غرباً.''[2]

إذن فكل من يقول (أنا) يقول (آخر)، فوجودهما وجود أنطولوجي، والآخر هو اللاأنا، وهي صورة موجودة تخترق كل تاريخ الفكر البشري، وأحياناً يكون الآخر هو الصورة التي تبحث من خلالها الأنا عن نفسها من أجل بناء الذات أو استعادة الثقة فيها؛ لأن الآخر يمثل دوماً هاجساً للأنا فهو المختلف الذي تسعى الأنا نحوه للسيطرة عليه، أو نفيه، أو التطلع إليه وتقليده. ويعدد أحد الباحثين أشكال علاقة الأنا بالآخر: ''التماهي (الانبهار التام)، والتضاد (الرفض التام)، والالتقاء الواهي (التوفيق والتلفيق)''[3] يقول الشاعر 'محمد أحمد العزب' في قصيدته (مرثية لنزار):

رحلتَ أم اختفيتْ؟
وهل تعودُ أم انتهيتْ؟
أحلفُ الحِبْرَ الذي عبأْته في الريشةِ الخضراءِ ثم تركتَهُ ..
أنْ يكتبَ المرثيةَ الأجدى ..
فغيرُكَ لا يطولُك ..
دعْكَ من عزفِ الطواويس المحنطةِ الغناءِ ..
فألفُ عزفٍ للطيورِ الجيرِ مُتَّهمٌ ..
وألفُ قصيدةٍ لا تُمطرُ البركانَ والبركانَ ..
يمكنُ أنْ تُداسَ .. تُداسَ ..
ألفُ تُداسْ ! !

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٢٠١ - ٢٠٢

فالآخر - هنا - ليس مغايراً، بل هو أحد أهم مَن تعاطوا الشِّعر حديثاً، وهو شريك في المعاناة، إذن فهو يمثل صورة التطلع والمثال، فنزار قباني (ت ١٩٩٨م) لم يهادن في مواقفه وكان شعره في خدمة ذاته وذوات قرائه وقضايا مجتمعه ووطنه، ولم يكن في نفاق حاكم، أو ممالأة حزب أو تيار ما. يبدأ

---

[1] عز الدين إسماعيل. كل الطرق تؤدي الشعر. الرياض. دار الفيصل الثقافية، ٢٠٠٦م. ص٢٢٢.
[2] دلال البزري، ''الآخر المفارقة الضرورية''، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م، ص١٠٠ - ١٠١ بتصرف.
[3] إبراهيم عبد العزيز زيد، ''رواية الغزو عشقاً دراسة دلالية''. بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الأول للسرديات، كلية الآداب بالإسماعيلية - جامعة قناة السويس، ٢٠٠٨م، مج (٢)، ص٤١.

الشاعر المقطع باستفهام يُبرز حيرته واضطرابه، ثم باستفهام آخر كأنه يريد من خلاله تمني عودة الشاعر، لكنه يعرف الإجابة عن هذا التساؤل، وهو أن نزار باق:

ورُبَّما في عِزِّ بَردِ الواقعِ العربيِّ نغفرُ أنْ يموت المستحيلُ ..

ولا يموتُ الشِّعر ..

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٢٠١

فشعره باقٍ خالدٌ، ثم يستغل 'العزب' الفرصة ليُعَرِّضَ بالشعراء الأقزام، وبالقصائد المُهادِنة، فغير نزار لا يمكنُ أنْ يطاول قامته؛ لأن غناءهم مُحَنَّطٌ، وعزفهم مكرور، فهم طيور من التماثيل الجيرية لا روح فيها، ولذا يمكن – بسهولة – أن تدوس إنتاجهم بلا أسف عليه. ولعل الشاعر هنا متأثر بقول نزار:

الشِّعرُ ليسَ حماماتٍ نُطيرُها ... نحوَ السماءِ ولا نايـاً وريحَ صَبَا

لكنَّهُ غضبٌ طالَتْ أظافِرُهُ ... ما أجبنَ الشعرَ إنْ لمْ يركبِ الغضبَا[1]

ويلخص أحد الباحثين علاقة الأنا بالآخر عند عدد من الفلاسفة والنقاد فيقول: ''وقد طَرَحَ مفهومُ الأنا والغير في الخطاب الفلسفي كثيراً من الإشكاليات التي تنصب كلها في كيفية التعامل مع الغير وكيف يمكن للأنا النظر إلى الغير. يذهب الفيلسوف الألماني هيجل إلى أن العلاقة بين الأنا والغير هي علاقة سلبية قائمة على الصراع الجدلي كما توضح ذلك نظريته جدلية السيد والعبد. أما جان بول سارتر فيرى أن الغير ممر ووسيط ضروري للأنا إلا أن الغير جحيم لا يطاق لأنه يُشَيِّئ الذات أو الأنا. لهذا يدعو سارتر إلى التعامل مع الغير بحذر وترقب وعدوان، وأنه يستحيل التعايش بين الأنا والغير، أو التواصل بينهما مادام الغير يستلب حرية الأنا، ويجمد إرادته. لذلك قال: 'أنا، والآخرون إلى الجحيم'. بيد أن ميرلوبونتي رفض نظرية سارتر التجزيئية العقلانية، واعتبر أن العلاقة بين الأنا والغير إيجابية قائمة على الاحترام والتكامل والتعاون والتواصل. وأساس هذا التواصل هو اللغة. أما شيلر فيرى أن العلاقة بين الأنا والغير قائمة على التعاطف الوجداني والمشاركة العاطفية الكلية مع الغير ولا تقوم على التنافر أو البغض والكراهية. ويرى جيل دولوز أن العلاقة التواصلية بين الأنا والغير في المجال المعرفي البنيوي قائمة على التكامل الإدراكي.''[2]

والقارئ شعر 'العزب' يكاد لا يجد أثراً للآخر الأجنبي باستثناء بعض أسماء الأعلام الأجانب في اللغة والأدب والفلسفة، وذلك في دواوينه المتأخرة وبخاصة ديوانه (الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية)، فهو لم يتحدث عن الآخر العدو إلا في إشارات سريعة خاطفة من مثل حديثه عن (إسرائيل) في قصيدته (مُسَوَّدة لخُطبة جمعة غير مسجوعة):

---

[1] نزار قباني. الأعمال السياسية الكاملة. بيروت. منشورات نزار قباني، ط (٦). ٢٠٠٠م. مج (٤)، ص٤١٥.

°° راجع: – صورة نجيب محفوظ. الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٠٥.

– صورة العقاد. الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٢٩.

[2] جميل حمداوي عمرو. ''مفهوم التواصل النماذج والمنظورات''
http://www.arabicnadwah.com/articles/mafhoum-hamadaoui.htm

لماذا أيُّهَا الناسُ افترشْنا الجُرحَ والشُّهَداءَ والخَدَرَ النشيد؟
وكيفَ نُعطي للمغنيةِ الرديئةِ نصفَ ماءِ النهرِ ..
والصحراءُ تحلمُ بالنخيل سُدى؟
وأينَ تُشكِّلُ النجماتُ تصميماتِها والأفقُ مُحترقٌ؟
يقالُ: (إذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيحةٍ طويَتْ أتاحَ لها رجالاً فارغين) ..
وقيلَ: (عن سرحان .. عن كيمونة في أورشليم .. عن المعاهدةِ التي يتبولونَ وراءها: أنَّ الحدائقَ لا تموتُ وقد تموت) ..

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٨٤

يبدأ الشاعر باستفهام استنكاري يوجهه إلى الذين يهادنون العدو: لماذا ضحينا بأبنائنا الشهداء؟ لماذا حاربنا وجُرحنا؟ وهل كانت الأناشيد مخدراً للشعب؟ وما جدوى ذلك كله إذا كنا سنعطي لإسرائيل (المغنية الرديئة) نصف ماء النهر، وأراضينا يقتلها الجفاف؟! ثم تأتي المفارقة الصارخة بين موقف العرب وموقف إسرائيل، فالعرب أصحاب الحق والأرض، وهم من قدم الشهداء وعانوا الجراح يمنحون العدو نصف مياه النهر، ويطالبون بالسلام ويوقعون المعاهدة، بينما العدو الدولة اللقيطة التي قَتلت واغتصبت (تتبول) على تلك المعاهدة !! ويصف كيرك جورد شاعر المفارقة بأنه: ''قادر على أن يتحرر من ثقله الذاتي عندما ينفصل عن نفسه ويعول عليها، ويظل مراقباً لما حوله، محدثاً لنفسه ولغيره مزاجاً ممتعاً جذلاً ومرحاً، وإنْ كان وراء هذا كله إحساس عميق بالألم''[1] ونلاحظ تأثر الشاعر بقول أبي تمام:

وإذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ ... طُويَتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورَتْ ... ما كانَ يُعرفُ طيبُ عَرفِ العودِ[2]

وهنا صوتان: صوت العَزب، وصوت أبي تمام. أبو تمام صوته صوت الحكمة، والعزب صوته — كعادته — فضح القبح، وتعرية الدمامة، هو يشير إلى كثرة الفضائح في مجتمعنا، وأيضاً إلى كثرة الرجال التافهين.

وسوف يتناول الباحث صورة الآخر في شعر 'محمد أحمد العزب' من خلال:
أ — صورة المرأة.
ب — صورة الحُكّام العرب.

*** أولاً: صورة المرأة:**

ظلت المرأة تمثل دوراً كبيراً في الشعر العربي، وفي تجارب الشعراء عموماً، وقد استوحوا منها الصور والخيالات، وتعانقت فيها المشاعر، وتداعت الظلال، فالمرأة في أحوالها وهيئاتها المختلفة حاضرة في خيال الشعراء. وبالنسبة لعلاقة الشاعر 'العزب' بالمرأة فهي علاقة مميزة، ويظهر ذلك بوضوح منذ ديوانه الأول (أبعاد غائمة) فقصائده الموجهة إلى المرأة (إحدى عشرة قصيدة) من مجموع

[1] نبيلة إبراهيم، ''المفارقة''. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج (٧)، ع (٣ — ٤)، أبريل — سبتمبر ١٩٨٧م، ص١٣٦
[2] أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عده عزام، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ج (١)، ص٣٩٧.

(اثنتين وعشرين قصيدة) أي نصف قصائد هذا الديوان، وهي نسبة كبيرة إذا علمنا أن النصف الثاني لم يُخصص لموضوع واحد بل لأغراض متعددة. ولا غرو في ذلك فهو القائل في قصيدة (أحاديث الأنا المجتزئة):

نصفُ جُنوني
علَّمَني
أنَّ الأُنثى مُشْكلتي
وجنونُ النصفِ الآخرِ
علَّمني
أنَّ الشُّعراءَ
إذا لم يخترعوا الأُنثى
ليسوا شُعَراءً !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص ١٦٩

وهو صادق في ذلك، ودليل صدقه أن يُخصص ديواناً شعرياً كاملاً من دواوينه المتأخرة للمرأة، ألا وهو ديون (تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات)، ويصدره بقوله: "كُتبتْ معظم قصائد هذا الديوان في الرياض عاصمة السعودية، وفي بناتها عواصم البنات العربيات."[1]

فإذا عدنا إلى الديوان الأول (أبعاد غائمة) نجد الشاعر قد عالج قضايا المرأة الاجتماعية والعاطفية، فتحدث عن (بائعة اليانصيب)، وعن (الخادمة وفستانها الجديد)، وعن (خواطر عانس)، وعن (بلا صدى أو خواطر عاقر)، وعن (أم الشهيد)، كما تحدث عن الحب والغرام.

فإذا ما انتقلنا للحديث عن أول امرأة في حياة كل إنسان 'الأم' نجد أن شاعرنا خصص قصيدتين لأمه: الأولى (موت أمي)[2]، والحقيقة أنه لم يتكلم عن أمه فيها، بل تكلم عن الموت وفلسفته وموقف الناس منه، وأما القصيدة الثانية (دروس من سيدة طيبة)[3]، وفيها يقول:

أمي ..
ما زالَتْ ..
رغمَ رحيلِ الجسدِ ..
تُعلِّمُني ..
أنَّ التصفيقَ لموعظةِ السيافِ ..
يُملُّ يُمَلْ !!

....
الله ..

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٨.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦١٣.
[3] أتمادى تحت سقف الكناية، ص٢٢٧.

إذا سكتَتْ أمي قالَتْ ..
وإذا نطقَتْ أمي ..
فاللغةُ الأولى ..
تبحثُ للمعجمِ عن حلْ !!!

أنادى تحت سقف الكناية، ص٢٢٨ – ٢٢٩

فإذا كانت أمه قد رحلت بجسدها، إلا أن تعاليمها وأثرها في ولدها ما زال موجوداً، والعلامة هنا أن الجسد فان، ويؤكد ذلك بالجملة المعترضة (رغم رحيل الجسد)، وأن البقاء للروحانيات الكريمة. فقد تعلم منها المبدأ والثبات عليه، فهو لن يصفق للظلم أبداً، ثم يأتي لفظ الجلالة (الله) بامتداده الصوتي الذي يجبرنا على الصمت في آخره، ويمتد هذا الصمت إلى سكوت الأم، وهو سكوت ناطق معبر، ولذا لا بد إذا نطقت أن نبحث عن حل ألغاز لغتها. ونخرج من ذلك بأنّ أُمّهُ تركت أثراً كبيراً فيه.

وقد احتلت المرأة – على مر التاريخ – مكانة متميزة في وجدان الشعراء، فبينَ لوعة وهجاء، وسعادة وشقاء، استحوذت النساء على قلوب الشعراء وألبابهم الذين راحوا يطلقون العنان لأقلامهم لترسم صوراً بديعة الحسن حيناً، ومغرقة في المعاناة والوحشة أحياناً، ولعل هذا ما عبَّر عنه – بصدق – قول مروان بن أبي حفصة (ت ١٨٢هـ):

إنَّ الغــواني طالمــا قتَّلْنَنَــا ... بعيــونِهنَّ ولا يَــدِينَ قتــيلا
مِــنْ كُــلِّ آنــسةٍ كــأنَّ حِجَالهــا ... ضُمِّنَّ أحْـورَ في الكِنَاس كَحيلا
أرْدِيــنَ عُــروةَ والمُــرَقَّشَ قبلَــهُ ... كــلٌّ أُصيبَ ومَــا أطــاقَ ذُهُــولا
ولقــد تــركْنَ أبــا ذؤيــبٍ هائمــاً ... ولقــد تــبَلْنَ كُثَيِّــراً وجَمــيلا
وتــركْنَ لابــنِ أبــي ربيعــةَ منطقــاً ... فــيهن أصــبحَ ســائراً محمــولا
إلا أكُــنْ ممــن قــتلْنَ فــإنني ... ممــن تــركْنَ فــؤادَهُ مَخبــولا[1]

ثم تأتي علاقة الشاعر العَزَب بالمرأة في صورة أخرى، هي صورة المحبوبة والمعشوقة التي تتيم قلبه. وتتطور علاقة 'العزب' بها، فتبدأ بالحب العذري الطاهر الذي يعشق فيه الشاعرُ الروحَ، ثم يصير الشاعر حسيّاً جريئاً مهاجماً. فتراه في ديوانه الأول (أبعاد غائمة) يحذر الفتاة ممن أراد أن يُقَبِّلَها؛ لأن حبه غير صادق، وذلك في قصيدة (إليها):

أغْــراكِ بكلمــاتِ الحُــبِّ المنغومــةِ؟ هــو عاشــقُ قُبْلَــهْ
لــو كــانَ يحبُّــكِ كــانَ يــصونُكِ كــانَ يــضيءُ ثــراكِ بــشُعلَهْ
فالحُــبُّ صــلاةٌ بيــضاءُ الأصــداءِ ولــيسَ هــوى ليلَــهْ
وصــديقُكِ وثَــنيُّ الأشــواكِ يُقــدِّسُ جــسمَكِ يــا طفلَــهْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٤٦

---

[1] مروان بن أبي حفصة. شعر مروان بن أبي حفصة. تحقيق حسين عطوان. القاهرة. دار المعارف. ط(٣). د ت، ص٧٧.

فحبيبها حسّيٌ في حبه يريد أن يُقبِّلَها، وهذا أكبر دليل على عدم صدقه، فالحب — في رأي الشاعر — صونٌ للمحبوبة، إضاءةٌ للروح، صلاة. أما تقديس الجسد فهو أمر وثني. لكن المقاعد سرعان ما تتبدل، ويرتدي شاعرنا ثياب الغزل الحسي الصريح، فهو — في معظم أشعاره الغزلية إن لم يكن كلها — واقعي في حبه، خشن في علاقته، صريح في مطالبه، يقول في قصيدته (علاقة):

ثُمَّ تقترحينَ كتابةَ شكلِ الكتابةِ ..
(ضَمَّاً)،
و(فتحاً)،
وتضطهدينَ (السكونَ)
تتيحين لي منكِ قصراً ..
طوابقه تستضيفُ مؤامرةَ الجَسَدينْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٤

إنَّ شكل الكتابة الجديدة (الضم والفتح واضطهاد السكون والاستضافة) هي نقطة انطلاق الشاعر العَزَب الرئيسة في التعامل مع المرأة، المرأة الجسد، المرأة الشهوة، المرأة النهد، وهكذا. وتظل تلك الرغبة هي محور علاقته بالمرأة، ويندر، بل يكاد ينعدم، أن تخلو قصيدة له في المرأة من مفردة (النهد). فإذا كانت الرغبة مقدسة، فمألوف أن يصير النهد هو الجنة! يقول الشاعر في قصيدة (تجليات الدرويش):

:— إذا قلتُ إنَّ الفراديسَ تبدأُ من صهوةِ النهدِ
قلتُ الحقيقةَ ..
:— لأنَّ الكواعبَ والحُورَ قدْ ينقسمْنَ طيوراً على ساعديَّ .. فأختصرُ الجنةَ اللاأراها ..
وقد لا يطرْنَ .. لأني أضنُّ بحمحمتي أنْ تكونَ اضطهاداً لحمحمتي .. ها هو الجسدُ الرغدُ يصدحُ تحتَ شِجارِ ثيابي !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٩٢

فالجنة — عند الشاعر — بدايتها امتطاء النهد، والنعيم هو احتضان الجسد. وإذا كان الجحيم — في عبارة سارتر الشهيرة — هم الآخرون، فإن لشاعرنا رأياً مختلفاً:

قلتُ
(وكنتُ أُطالعُ سارتر) ..
إنَّ الجحيمَ هو النهدُ ..
ليسَ الجحيمُ هو الآخرين ..

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٢٠

وليس هناك تناقض بين الصورتين: صورة النهد / الجنة، وصورة النهد / الجحيم، فهو — عند الشاعر — مصدر سعادته الأهم في علاقته بالأنثى. وهو — عندما يسرق — فإنه يسرق النهد، وذلك في قصيدة (سرقات):

أسْرقُ نَهديكِ من الفُستان الفاضحِ ..
ثُمَّ أُعيدهما مُدُناً مستسلمةً تَعْبى ! !
أسرقُ آلاءَ الجسدِ الهاطلِ في الشُّرُفات ..
قطيعاً من عسلٍ ورخامٍ ..
وزوايا أُوسعُكِ وأُوسعها نهْبَا

أتمادى تحت سقف الكناية، ص ٢٠٧

إذن فسر علاقة الشاعر بالمرأة هو نهدها. وإذا كان قد سرق النهدين، فقد تركهما مستسلمين مُتْعَبين ليوحي بأنه أخذ حقه منهما، وإذا كانت الأبيات بدأت بـ (السرقة)، فإنها انتهت ب (النهب) للدلالة على مدى تمتعه بهذا النهد الذي هو مفتاح علاقته بالمرأة.[1] وحتى عندما تكون الأنثى بعيدة عنه فإن تلك الحسية لا تفارقه، فهو – أثناء تعامله مع طالباته، وكان التعامل من وراء حجاب – يقول في قصيدة (أراكِ أو لا أرى .. أعطته أوراقها من وراء الباب):

أصابعُ خمسَةْ
حتَّى ولا لمسَةْ
يا بُخلَكَ الشاعرْ ! !

....

جُنونُ الأحمرُ المنفيُّ فيَّ،
وفي أظافرِ حُلوتي .. أغفى ! !
ولامَسَ (يُقسمُ الفستانُ) ..
لامَسَ تحتَ رافعة النهودِ مدائناً ألفا ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩ – ٦٠

فتعامله مع فتياتٍ لا يظهر منهن سوى الأيدي، وربما يتعمدن إظهار الأيدي، ولكن هذا القدر يكفي لإثارته، فيبدأ باستغراب: كيف يكون لها خمسة أصابع، ولا ينال لمسة واحدة؟ وعنده كل الطرق تؤدي إلى النهد فجنون رغبته، والرغبة هنا حمراء – انتقلت من الشاعر إلى أظافرها فأشعل النار في صدرها. وأحياناً يظهر الشاعر العَزَب في ثوب الشاعر الغَزِل عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ). يقول في قصيدته (العباءة النجدية .. ومواسم العشق العربي):

يقودُني إلى زمان العشق والفُجاءهْ ..
ابنُ أبي ربيعةَ المجنونُ بالجنون والوضاءهْ ! !
لكنَّهُ يعودُ خارجاً من المهودِ .. في حراسة النهودِ
شاهراً سلاحَهُ الجميلَ .. (مُعصرٌ وكاعبانِ)،

---

[1] إذا طالعنا – على سبيل المثال – بداية ديوانه (أتمادى تحت سقف الكناية) لوجدنا صورة (النهد) في الصفحات: ١٣ – ١٦ – ١٩ – ٢٠ – ٢٣ – ٢٤ – ٢٦ – ٢٩ – ٣٠ – ٣١ – ٣٤ – ٣٥ – ٣٦ – ٤٠ – ٤٢ – ٤٥ – ٤٦ – ٤٧ – ٥٠ – ٥١ – ٥٦ – ٦٠، ففي ثماني قصائد وعبر ستين صفحة فحسب ترد صورة (النهد) أكثر من عشرين مرة!!

بينما أعودُ ..
شاهراً ..
(أنا) ..
(والشِّعْرَ) ..
(والإحساسَ بالرداءَةْ) ! !

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٢٣ – ٢٤

إنها الحسرة تصيب الشاعر القناص؛ لأنه يرى العباءة النجدية تتشكل على أجساد مختلفة: فواحدة ثرية النهدين، والثانية قوامها دورة من العذاب، وثالثة عيونها السحر، ورابعة آهتها ولفتتها خرافة، وهو محروم من كل ذلك، بينما يهنأ ابن أبي ربيعة طوال الليل، وحتى عندما يهم بالرحيل تحرسه النهود، وصاحبنا يرجع وليس معه سوى الإحساس بالرداءة! وهو يشير إلى قول عمر بن أبي ربيعة – الذي عاش في البيئة نفسها – في قصيدته (أمِن آل نُعْمٍ):

يقــومُ فيمـــشي بيننـــا مُتَنكِّـــراً   فلا سِرُّنا يَفشُو ولا هـو يَظهـرُ
فكـانَ مِجنِّـي دونَ مَـنْ كنـتُ أتقـي   ثلاثُ شخوصٍ: كاعبانِ ومُعصِرُ[1]

وكانت نتيجة المقارنة بينه وبين عمر بن أبي ربيعة، أنْ تفوَّقَ عمر عليه؛ لأنه نال ما يريد، وعاد في حراسة النساء، ولكنَّ شاعرنا العزب يعود يصحبه شعور بالرداءة.

وليس أدل على ما نقول من أن يخصص الشاعر قصيدة كاملة للحديث عن (النهد)، يقول العزب في قصيدة بعنوان (حلمان):

(هُوَ)

–: حَلُمْتُ ..
تظنينَ ..
أمس ..
بأنَّ اشتعالَ القمرْ ! !
على نهدِكِ الطفل ..
يُجْهَشُ:
(مولاي)،
أُجهشُ:
(مولايَ أنتَ)،
يثرثرُ:
(أمْرَكَ)،

[1] عمر بن أبي ربيعة. ديوان عمر بن أبي ربيعة، صححه بشير يموت. بيروت. المطبعة الوطنية. ١٩٣٤م ص٩٤

أصرخُ:
(أنتَ الذي في مصيري أمَرْ) !!

(هـيَ)

-: وأمْس ..
حَلُمْتُ ..
بأنَّ القمرْ !!
وأنتَ ..
تداولتُما نخْبَ نـهديَّ،
هل كانَ نـهدايَ عندكَ أمس؟
أُحسُّهُمَا مُرهَقَيْن ..
يَنُوسان ..
تحتَ قميصي،
أُحسُّهُمَا ..
بَالَغَا ..
في السَّهرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١١٤ – ١١٥

ففي هذه الحوارية الحلُم بين أطراف ثلاث: الشاعر والنهد والأنثى، تكون البداية من الشاعر الذي يوجه الكلام إلى الأنثى بأنَّ نهدها المشتعل ناراً ونوراً يتكلم: مولاي، لكنَّ الشاعر يقاطعه: (مولاي أنت)، وأنت المتحكم في مصيري. ونلاحظ في المقطع الأول كثرة وسائل التوكيد: الجملة المعترضة (تظنين)، أداة التوكيد (أنَّ)، التقديم والتأخير (مولاي أنت – في مصيري أمَرَ)، تعريف المبتدأ والخبر (أنت الذي). ثم يأتي دور الأنثى التي حلمت هي الأخرى بأن الشاعر تقاسم مع القمر خمر نهديها، والدليل أنهما مُتعَبان من فرط السهر. وهنا نلحظ حضور الاستعارة التي تشخص النهد إنساناً مرهقاً، وقد بالغا في السهر، كما تصور النهد خمراً تداوله الشاعر والقمر، وليس هذا غريباً .. أليس الشاعر قد وصف النهد في المقطع الأول بأنه طفل (نهدك الطفل)؟!

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر 'العزب' في دواوينه المتأخرة قد اتسعت رؤيته، فلم يعد يتحدث عن المرأة الريفية ومشكلاتها، أو مغامراته النسائية فحسب، بل ظهرت في شعره صور لنساء شهيرات لعبن دوراً ما في أحداث تاريخية قديمة، أو بطلات روايات وأساطير معروفة، فقد تحدث عن: أُوليفيا بطلة مسرحية هاملت لشكسبير – أنتيجونا بنت أوديب المتورطة في عشقين – بنيلوب التي انتظرت حبيبها سنوات طويلة في الأسطورة الإغريقية – فينوس الباحثة عن التفاحة الذهبية – هيكوب زوجة

آخر ملوك طروادة ومعها هيلانة وإيزابيلا – مرجريت بطلة رواية من جزأين لجوته – منيرفا الجميلة إحدى شخصيات الإلياذة والأوديسة لهوميروس[1]

*** ثانياً: صورة الحُكّام:**

تسعى الكتابة الإبداعية للإجابة عن السؤال: كيف يمكن أن تصير الكتابة نوعاً من المصالحة بين الذات ونفسها؟ بين الذات والآخر؟ بين الذات والعالم؟ إنَّ أية كتابة تسعى طوال الوقت، وتجاهد – رغم كل شيء – لتتصالح، تتصالح مع الخواء، مع الوحدة، مع الفقد، مع الغياب، وتتصالح مع الألم دون أن تفكر في إيذائه، كتابة تعمل من خلال اللغة والأحداث على إيجاد عوالم بديلة مدركةً أنَّ تشكُل الهوية لن يكون إلا في حوار وعلاقة جدلية مع الآخر.

إن انفتاح (الذات) نحو (الآخر) يجعل الذات تتوهج بأبعادها الإنسانية مهما اختلفت الصور التي يتجلى فيها (الآخر) نظيراً .. نقيضاً .. مختلفاً، وقد يكون أدنى أو أعلى مرتبة، فصورة الذات عن نفسها لا تتشكل في معزل عن تصورها للآخر، كما أن كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما جانباً من صورة الذات. إذن يمكننا أن نقول – مطمئنين –: إنَّ الموقف من الآخر يساعد في تحديد هوية الذات، وأنه لا بد من وجود الآخر، ولو لم يكن موجوداً لاخترعناه.

وإذا عدنا إلى العلاقة بين الشاعر والحاكم نجدها علاقة مُشكلة، فإما أن يكون الشاعر منافقاً للحاكم مادحاً ممجداً لا يهمه إلا المقابل المادي، وإما أن يكون الشاعر ذا موقف، يرفض الظلم الواقع عليه وعلى بني وطنه، ويفضح فساد الحاكم، وإما يؤثر الشاعر السلامة ويترك هذه المنطقة – منطقة الحاكم – بلا معالجة. وقد عالج الشاعر محمد أحمد العزب جانباً من العلاقة بين الشاعر والحاكم في قصيدته (الشاعر والسلطان) التي يقول فيها:

-: كنتَ تظنُّ أنَّ قصائدي ستموتُ في سجني معي، لكنَّها خذلَتْكَ
أمَّا موتُكَ المَلَكيُّ فهو حقيقةٌ دكناءُ كالعادَةْ !!
(يُهَمْهِمُ حائطُ واش):
-: يعيشُ الموتُ والسلطانُ في حبرِ التواريخِ الأثيلةِ شاهدَيْن..
-: أكادُ أعرفُ أنَّ بعضَ الحبرِ يمكنُ أنْ يُراودَ شطبَه في حضرةِ السلطان

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٨٥

يحدث الشاعرُ السلطانَ كاشفاً عما كان يضمره السلطان من وراء حبس الشاعر، ألا وهو: أن تموت قصائده معه في السجن، وهنا تأتي المفارقة بين شاعر سجين ومعه قصائده يصونها في صدره وهو حيٌ باق، وبين حاكم حرٍ، لكن موته حقيقة سوداء مؤكدة، لكن أحد المنافقين – الذين لا يخلو منهم بلاط السلاطين – يدافع عن السلطان بأن سيرته سيخلدها الحبر في كتب التاريخ، بينما يعلق الشاعر بأن بعض الحبر (الجبان) يمكن أن تخون في حضرة السلطان، والشاعر يؤكد أن بقاء السلطان بعد موته لن يكون مُشَرِّفاً؛ لأن التاريخ الحقيقي سيظهر زيفه.

لكن الشاعر يتسلح بالشعر:

[1] الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٦١ – ٦٧ – ٧٣ – ١١٢ – ١٢٧ – ١٨٩ – ٢٠٩

-: أيها الشِّعرُ اقتحِمْني رغمَ كلِّ عذابِ نزفي فيك
ساعدْني على تفكيكِ ظلِّ الحائطِ الثلجيِّ
زلزلني لأُتقنَ صنعةَ الزلزال
نصِّبني على الرملِ المخيمِ في وطيسِ القهوةِ السوداءِ
قبلَ تثاؤبِ السادةْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٨٥

فيغضب السلطان، ويأمر بإحضار النطع والسجادة، لكن الشاعر يرفض التراجع:

-: أُحاذرُ من ظلالي كيفَ؟
كانَ السيفُ خارطتي على مرِّ العصورِ وما يزالُ ..
فهل تكتَّمَتِ الفراشاتُ الجنونَ؟
وهل تنازلَ أرغنٌ عن سحْبةِ الموالِ؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٨٧

فالشاعر المُخاطر لا يأبه لرؤية النطع والسياف، فهو لا يستطيع الهروب من أقداره التي منحته الموهبة والمقدرة ليكون سيفاً للحق، فمثله مثل الفراشات التي لا تستطيع مفارقة جنونها، ومثل الأرغن الذي لا يعتذر عن سحبة الموال. ونلاحظ كثرة الأساليب الإنشائية في صورة الاستفهام التي يتعجب من خلالها الشاعر من سوء فهم الحكام والحاشية. وإذا كان هذا موقف شاعرنا بأنه لن يهادن الرداءة، ولن يصالح الظلم، فإنه سيفضح الحكام ويعري استبدادهم. يقول الشاعر في قصيدته (اعترافات مغتصبة على جدران الحرم الإبراهيمي):

مَنْ يذكرُ شكلَ الآيةِ ..
قبلَ عصورِ التدوينِ الأُخرى:
(فبأيِّ معونةِ ربِّكُما في البنتاجون تُكذبانْ)؟
والذاكرةُ العربيةُ أدمنت التحريفَ!
ارتجلَ النهدُ الخطأُ ..
على الصدرِ الخطأِ
العشاقَ الخطأَ ..
حديثاً قالوا:
(لا تثريبَ على السيفِ العربيِّ ..
إذا ساريةً صارَ ..
وصفَّقَ للموسادِ)،
وهل يتوقعُ ..
إلا بَهلولٌ ..

ممتلئً .. رقعاً .. أو بقعاً ..
تثريبَ العشق ..
وضربَ مؤخرة السلطانْ؟؟

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٣٢١

يبدأ الشاعر بأسلوب استفهام (مَنْ يذكر شكل الآية ...) ولعل الغرض منه النفي؛ لأنه لا أحد يذكر، فلو كان أحد يذكر لتحركَ ولاتخذ موقفاً إيجابياً، ثم تأتي لفظة (الأخرى) نعتاً موحياً بالسخرية من عصور التدوين التي زيفت كل شيء وامتد زيفها إلى القرآن الكريم تحذف آياته من مناهج التعليم، وتفسر بعض آياته على حسب الأهواء، فتظهر الآية — بعد التزوير — هكذا (فبأي معونة ربكما في البنتاجون تكذبان؟) والإجابة: لا نكذب بأي معونة آتية من البنتاجون، ونسينا الآية الأصلية (فبأي آلاء ربكما تكذبان؟) {الرحمن: الآية ١٦، وقد تكررت الآية في السورة} فلقد أصبحت أمريكا إلهاً للحكام العرب يولون شطرها وجوههم، ولا غرابة في ذلك فـ (الذاكرة العربية أدمنت التحريف) ولا شك أن لفظة (أدمنت) توحي بتعود الذاكرة العربية على تحريف ماضيها والتنصل من قيمها، والتنكر لتراثها، والشاعر في هذه الصورة متناص مع نفسه، فهو يقول في موضع آخر من قصيدته (مسودة لخطبة جمعة غير مسجوعة):

وها هو (البنتاجون)
اقترح (المعونة) قِبلة أخرى

أتمادى تحت سقف الكناية. ص١٨٣

فصلاة الحكام العرب تجاه البنتاجون، والبيت الأبيض هو قِبلتهم، والنتيجة الطبيعية هي (الخطأ) متمثلة في : (النهد الخطأ — الصدر الخطأ — العشاق الخطأ)، وإذا كانت حياتنا مليئة بالأخطاء، فليس عيباً أنْ يصير السيف العربي خباً أو حجارة، ثم يزداد السقوط بالتصفيق للموساد، وتظهر في النهاية الكوميديا السوداء، أو الملهاة متمثلة في ظهور (بهول) ملابسه مرقعة ومبقعة يضرب مؤخرة السلطان. يقول الشاعر:

لا لنْ أموتَ كي تعيشْ !!
بطاقتي: دمٌ من (الدلتا) إلى (العريشْ) !!
يكفي .. أنامُ واقفاً،
أُشيِّئُ اللاشيءَ، أو أعقلُ الما بعدَ،
أو أطيشْ !!
وأنتَ .. يا ....
تستورد الشرائط / الولائم / الجنسية / المُسجَّلهْ !!
وتكتتبُ القصائدَ / النساءَ،
والقصائدَ / الحشيشْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ص١٨٠

ففي هذه القصيدة (لكننا لا بد) يرسل الشاعر رسائل إلى حُكّام العرب يبين موقفه من أنه لن يضحي من أجلهم مرة أخرى، وكعادته يرسم الشاعر 'العزب' مفارقة بين حاله وحالهم. فهو ينام واقفاً يتخيل المجهول أو يطيش عقله، بينما السلاطين يعيشون في عالم آخر من الولائم الفاخرة والمخدرات والجنس، وأنى لَن كانوا كذلك أن يفلحوا أو تفلح شعوبهم. ويقول في قصيدة بعنوان (رقم صفر):

يقولُ ملوكُ الطوائفِ،
أو رؤساءُ العشائرِ،
(لا فرق):
نحنُ الذينَ نُقيلُ السحابَ الثقالَ
ولا نستقيلْ !!
يقولون:
نحنُ الذينَ نُشكل في البحرِ غيماتنا،
صدِّقوهم
ففي وسعِهم أنْ يُقيموا على ما صدقات النقيضينِ
ألفَ دليلْ !!
أليس المرابونَ قدْ صادروا وطناً في الخرائط؟
واختبأوا تحتَ جيرِ الحوائط؟
واستسلموا تحتَ سقفِ البياناتِ
للجدبِ والمطرِ المستحيلْ !!
من النيل حتى الجليلْ
أُصدِّقُ أيَّ ادعاءٍ يُقالُ،
ولكنني لا أصدقُ
أنَّ ملوكَ الطوائفِ،
أو رؤساءَ العشائرِ، يمكنُ أنْ يستعيدوا لنا
عنفوانَ الصهيلْ !!
فقد صارت الصهوةُ العربيةُ
صندوقَ أحذيةٍ للطغاةِ،
وصار المقاتلُ مُتَّهماً باجتراحِ العَمالةِ للموتِ،
إنَّ انتهاكَ السياق
هو الطائر الغسقيُّ البديلْ !!

أتعادى تحت سقف الكناية. ص٧٧

إنه يصفهم بأنهم (ملوك الطوائف) ولا يخفى ما لهذا اللقب من مدلول سلبي ارتبط في أذهاننا بالفُرقة والضعف، ثم الانحلال والتلاشي، أو (رؤساء العشائر – لا فرق –)، ثم يجعلهم آلهة يقيلون السحاب الثقال، وهو هنا متأثر بقوله تعالى: (وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ) [الرعد: ١٢]

ومعروفٌ أنَّ الحكام / الآلهة لا تستقيل، فهم جاثمون على قلوب الشعوب أبد الدهر، وهم – بمقدرتهم الخارقة – يقيمون الدليل على تحقق المتناقضات، والغريب أن يطلب الشاعر منا أنْ نصدقهم ! ! ولكن المفارقة لا تترك الشاعر فهم آلهة مزيَّفة، فهم مُرابون يصادرون الأوطان. ولشدة ضعفهم يختبئون تحت جير الحوائط مستسلمين فهم لا يجيدون إلا الكلام، ولذا يعلن أنه قد يصدق أي شيء إلا أن تترك نخوة هؤلاء الحكام لاستعادة الأرض فقد صارت العروبة صندوق أحذية لكل طاغية ظالم.[1]

[1] وانظر صور أخرى للحكام: – أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٤٩ – ١٨٧

– الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٤٥ – ٩٥ – ١١٧ – ١٧٧.

– الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٠ – ٢٢٢ – ٢٩٧ – ٣٢١ – ٤٥٤.

اللغة الشعرية وإشكالية التأويل

☆☆ المبحث الأول: سيمياء العنوان

أ - مقاربة العنوان

ب – توظيف العنونة:

أولاً: العنونة الخارجية (عناوين الدواوين الشعرية)

ثانياً: العناوين الداخلية (عناوين القصائد)

ثالثاً: وظائف العنوان

☆☆ المبحث الثاني: بنية المفارقة

أ – مفهوم المفارقة وقضاياها

ب – أنواع المفارقة:

أولاً: المفارقة اللفظية:

١ – مفارقة التضاد والمقابلة

٢ - المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح

٣ - مفارقة السخرية

٤ - مفارقة الإنكار

ثانياً: مفارقة الموقف:

١ - المفارقة الرومانسية

٢ - المفارقة الدرامية

٣ - المفارقة التصويرية

☆☆ المبحث الثالث: شعرية الانزياح

أ – مفهوم الانزياح

ب – صور الانزياح

١ – الانزياح الإسنادي

٢ – الانزياح الدلالي

٣ – الانزياح التركيبي

سيمياء العنوان

يحتل العنوان موقعاً مهماً ومتميزاً في بنية الخطاب الأدبي؛ لأنه المسار الأول الذي يواجه المتلقي وهو يقرأ النص، لذا لا بُدَّ للمتلقي أن يعطي أهمية وأولوية لقراءة العنوان قبل أن يدخل ميدان المتن النصي، كما لا بدّ له أن يعرف أن العنوان يرتبط بعلاقة وثيقة بالمتن النصي وهو مفتاح من مفاتيحه الرئيسة، ولا يمكن فهم النص فهماً صحيحاً ومتكاملاً من دون الانتباه إلى أهمية العنوان وتفسير دلالته.

ولم يَعُد مقبولاً – كما كان قبلاً – أن نتورط في الدخول إلى الكتاب/ النص مباشرة ''فلم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب، أي الكلام المعروض بصرياً للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءاً من الحجم، وانتهاءً بالغلاف وتركيبه العلامي البصري. إذ لم يعد المعروض نصاً فقط، بل هو – إلى جانب النص – فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة.''[1]

وقد تنبَّه النقاد والمبدعون إلى أهمية العنوان الذي أعلن أحقيته في التناول والتحليل، وتفكيك كينونته لا بوصفه جزءاً تابعاً للنص، بل هو نصٌ موازٍ له آلياتُ إنتاجه الخاصة، وفروض اختياره، ومنافذ اشتغاله ووظائفه. والعنوان أول ما يصافحُ عينَ القارئ بشكله الطباعي، وإيحائه الجمالي، وتكوينه التركيبي، ولذا اعتبره النقاد 'عتبة'، والعتبة يجب الوقوف عندها وتأملها فهي المرشد إلى ما بعدها. وإذا كان العنوان (title) عتبة (sill)[2]، فعلى الدارس أن يمر بها قبل ولوجه عالم النص، وهو – سيميائياً – مفتاح إجرائي يمدنا بمجموعة من المعاني تساعدنا في تفكيك رموز النص.

وإذا ذهبنا نستقرئ الدلالة المعجمية للفظة (العنوان)، نجد في (لسان العرب) الآتي: ''قال ابن سيده: العُنوانُ والعِنوانُ سمةُ الكتابِ. وعَنْوَنَهُ عنونةً وعِنواناً، وعَنَّاه، كلاهما: وسمه بالعُنوان. قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي: أثر.''[3] وعندي أن ما أورده ابن منظور في مادة (عنا) يقترب من الدلالة الاصطلاحية أكثر مما يكشف عن الأصل اللغوي، هذا وقد أورد ابن منظور أصلاً آخر لـ (العنوان) في مادة (عنن) التي احتملت معاني: ''الظهور والعَرْض والاعتراض.''[4]

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص٦.

[2] وصفَ العنوان بالعتبة أكثرُ من باحث وناقد. نذكر منهم:

– جميل حمداوي، ''السيميوطيقا والعنونة''. مجلة عالم الفكر، م٢٥، ١٩٩٧م، ص٧٩.

– حاتم الصكر، ترويض النص. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٧.

– خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. دمشق. اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، ص٧٣.

– عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص. بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م.

– شعيب حليفي. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٤م.

– حميد لحمداني، ''عتبات النّص الأدبي بحث نظري''. مجلّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدّة. مج (١٢)، ع (٤٦)، شوّال ١٤٢٣هـ، ص٨

وغيرهم كثيرون

[3] ابن منظور. لسان العرب. مادة (عنا).

[4] ابن منظور. لسان العرب. مادة (عنن) جج

والعنوان ليس عتبة فحسب، وإنما هو المحور الأساسي الذي يسمي النص، ويحدد هويته ومعناه. حوله تدور الدلالات وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد. وبهذا المعنى لا يأتي العنوان مجانياً واعتباطياً، بل له وعيه وطقوسه ولعبه ومكره. وتخضع البنية العنوانية في تشكلها اللغوي والتركيبي لوعي الشاعر اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، وقدرته على ضخّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه.

وأما عن العنوان في الاصطلاح، فهو: ''مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تُدرج على رأس نصٍ لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة.''[1] وتبعاً لـ(ليو هوك Leo Hoek) – مؤسس علم العنونة Titrologie – فإن العنوان هو ''مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أنْ تُرسم على نصٍ ما من أجل تعيينه، ومن أجل أنْ تشير إلى المحتوى العام، وأيضاً من أجل جذب القارئ.''[2] ونلاحظ في المقولة السابقة أنها تشتمل على تعريف العنوان ووظائفه، ونلاحظ – أيضاً – أنها وظائف تقليدية تجاوزتها العنونة الحديثة التي أضحت تتمتع باستقلال ذاتي وتعتمد على المراوغة والمفارقة والتناص.

وإذا رجعنا إلى الدراسات النقدية المعاصرة في مقاربتها لمفهوم العنوان بوصفه مصطلحاً نقدياً إجرائياً في دراسة النصوص الأدبية أمكننا أن نرصد التعريفات الآتية[3]:

''العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية.''

''العنوان سمة الكتاب أو النص ورسم له وعلامة عليه وله.''

''العنوان إشارة أو علامة سيميائية.''

''العنوان عتبة أولى من عتبات النص.''

''العنوان رسالة مسكوكة مضمنة بعلامات مشبعة برؤيا العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي.''

''العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص.''

''العنوان يصبح مفتاحاً تقنياً يحس به السيميائي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه على المستويين الدلالي والرمزي.''

– العنوان لدى(ليو هوك) يعنى: ''مجموعة علامات لسانية، تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص.''

–''العنوان مفتاح تأويلى.'' عند امبرتو أيكو

–''العنوان جَذْر توليدى لتشابكات النص'' عند ريكاردو

ويلخص محمد عويس في جملة مكثفة حال العنونة بالنسبة للشعر العربي القديم بقوله: ''كان عدم العنونة المباشرة هو الأساس بالنسبة للقصيدة العربية.''[4] والمفهوم من ذلك أن القدماء لم يلتفتوا إلى

---

[1] محمد الهادي المطوي، ''شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفارياق''، **مجلة عالم الفكر**، م (٢٨)، ع (١)، ١٩٩٩م، ص٤٥٦.

[2] جمال بو طيب، **الرواية المغربية أسئلة الحداثة**، الدار البيضاء، دار الثقافة ١٩٩٩م، ص١٩٦.

[3] نورية الرومي، ''تجليات العنوان في قصص وليد الرجيب''، **حوليات آداب عين شمس**، مج (٣٠)، أبريل – يونيو ٢٠٠٢م، ص٣٦٦،٣٦٧.

[4] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨م، ص٥١.

عنونة قصائد الشعر العربي القديم بالصورة التي نعرفها الآن، وإن كانت هناك عنونة بطريقة ما. فمثلاً تُسمى القصيدة بحرف الروي مثل: لامية العرب للشنفرى، ولامية العجم للطغرائي، أو تُسمى بغرضها: قال في مدح، أو هجاء. وقد تُنتقى بعض القصائد المهمة وتُعطى عنواناً مأخوذاً من طبيعتها، أو اسم جامعها، مثل: المعلقات، النقائض، الهاشميات، الأصمعيات، اللزوميات، وقد تُسمى القصيدة بمطلعها مثل قصيدة قفا نبك.[1]

وقد تزايد الاهتمام بالعنوان في العمل الأدبي مؤخراً عما كان عليه من قبل؛ وذلك لأنه أصبح أفقاً من التعبير، وإبرازاً لدلالة النص ومنجزه القيمي والجمالي.[2]

وأكبر دليل على زيادة الاهتمام بالعنوان حديثاً أن اعتبره بعض النقاد المعاصرين خطاباً قائماً بذاته أدى إلى اعتباره (عِلْمَاً)، يقول الغذامي: ''شاع استخدام العناوين البليغة شيوعاً يوشك أنْ يؤسِّس ثقافة نصوصيةً متميزةً تخصُّ العناوين دون النصوص.''[3] ويضيف ناقد معاصر آخر أنه: ''أمام ما يثيره العنوان من إشكاليات وقضايا وجدنا أعلاماً من النقاد والعلماء يولونه كل اهتمامهم حد التخصص فيه، وهو ما أنجز عنه ظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه هو 'علم العنوان' من هؤلاء الأعلام نذكر كلود دوشيه، وليو هوك، وجيرار جينيت.''[4]

وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين: العربية والأجنبية قديماً وحديثاً، وتنبه إليه الباحثون في مجال السيميوطيقا وعلم السرد والمنطق وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب والسينما والإشهار نظراً لوظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية والأيقونية. وحرصوا على تمييزه في دراسات معمقة بشرت بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان (Titrologie) الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم:

---

[1] انظر على سبيل المثال: - كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**،ج (٥) ترجمة: رمضان عبد التواب - السيد يعقوب بكر، القاهرة، دار المعارف ط (٣)، ١٩٨٣م، ص٥ - ٦ - ١٧ - ١٢٦.

- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: 'التقليدية'** الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٩م، ص١٠٣ وما بعدها.

- عويس. **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**. ص٥٥ وما بعدها.

- عبد الله محمد الغذامي، **ثقافة الأسئلة ومقالات في النقد والنظرية**، القاهرة، دار سعاد الصباح،ط (٢) ١٩٩٣م، ص٤٩ وما بعدها.

[2] ربط كثير من الباحثين بين الشفوية وعدم الاهتمام بالعنونة. كما أرجعوا الاهتمام بالعنونة إلى زيادة الوعي الكتابي والتحول إلى الكتابية،راجع: - عويس. **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، ص٥١.

- محمد فكري الجزار. **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨م، ص١٨ - ص٤٥.

يذهب الجزار: ''إلى أنَّ المنطوق في غير ما حاجة إلى عنوان يسمه. وهذا هو الفارق بين المكتوب والمنطوق يعود إلى طبيعة الاتصال في كل منهما.'' ص١٨.

- علي حداد. عشبة آزال، دمشق. منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢م، ص١١٣. وما بعدها يقول: '' يرد فيما قاله (ابن سيدة) عن كون العنوان سمة الكتاب ما يشير إلى حقيقة أن (العنونة) قرينة (الكتابة). إذ يندر توفرها في الثقافة والإبداع الشفاهيين بسبب عدم الحاجة إليها كون العنونة إفصاح عن طبيعة المحتوى الكتابي الذي وضعت له. وإظهار واعتراض يجذبان المتلقي ويستوقفانه في حين يأخذ الشفاهي مساراً مختلفا في التلقي.'' ص١١٦.

- خالد حسين حسين. **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**. دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧م. ص١٣٣.

°° وعن مفهوم (الوعي الكتابي) انظر

- حسن البنا عز الدين. **الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م، ص٦٨ وما بعدها.

[3] الغذامي. **ثقافة الأسئلة ومقالات في النقد والنظرية**، ص٤٧.

[4] المطوي. ''شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق''، ص٥٥.

جيرار جنيت (G.GENETTE) وهنري متران (H.METTERAND) ولوسيان جولدمان (L.GOLDMAN) وشارل جريفل (CH.GRIVEL) وروجر روفر (ROGER ROFER) وليو هوك (LEO HOEK) ."[1]

من العرض السابق ندرك أن العنوان بات جزءاً من العالم الدّلالي للنّص، وبالتالي مؤشّراً دالاً عليه. وتتحقّق وظيفة العنوان في كونه المنجم الذي لا ينفكّ عن إنتاج الأسئلة، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة. فيلج متاهة النصّ، فهو إغواء من الشاعر للمتلقي تمهيداً لاصطياده.

وموقع العنوان فوق النص يمنحه سلطة، لأنه يخبر القارئ الذي لم يقرأ النص شيئاً ما عن هذا النص، فالعنوان – نظراً لبنيته الفقيرة بالدَّلائل وقصره التركيبي– "يُمثِّلُ إشارةً لغوية حرة، وقادرة على استدعاء جدول استبدالاتها، وكذا جدول توزيعاتها الممكنة، وثالثاً كافة الخطابات التي لعبت فيها دوراً توسيمياً من قبل."[2]

ومن هنا فإننا سنعمد إلى تحليل مفردات العنوان باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة، وذلك لأنَّ دراسة العنوان هي في الحقيقة دراسة في البنية العميقة للنّص وذلك لا يتّضح إلاّ من خلال قراءة تأويلية استبطانية، تكفل رصد فاعليته وتموّجاته المشاكسة داخل النص.

وسوف يعالج الباحث عناوين الشاعر محمد أحمد العَزَب من خلال الخطوات الآتية:

أولاً: العنونة الخارجية (عناوين الدواوين الشعرية)

ثانياً: العناوين الداخلية (عناوين القصائد)

ثالثاً: وظائف العنوان

*** أولاً: العنونة الخارجية (عناوين الدواوين):**

تُعتبر العناوين علامات دالة تختزن عالماً من الدلالات، وتمتلك طاقات توجيهية هائلة، فهي تنهض بدور تأويلي فعال، بل إنها قد تتحكم في تحديد الرؤيا، وذلك لما لها من علاقة بالغة التعقيد مع مبدعها ومع النص، والأهم تلك العلاقة التي تربط العناوين بمتلقيها، ويمتاز العنوان الأدبي أنه مصنوع من نفس مادة النص الأدبي بخلاف بقية الفنون، وهو لا يوضع هكذا عبثاً أو اعتباطاً على الغلاف، بل إنه "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة."[3]

والجدول الآتي يوضح أسماء دواوين الشاعر وبنيتها التركيبية ودلالة كل منها:

اسم الديوان	البنية التركيبية	دلالته
١ – أبعاد غائمة	خبر + نعت	دلالة رمزية
٢ – مسافر في التاريخ	خبر + شبه جملة	دلالة رمزية
٣ – أسألكم عن معنى الأشياء	جملة فعلية	دلالة رمزية
٤ – عن التعامد والانحناء في فصول	شبه جملة + عطف + شبه	دلالة رمزية

1 جميل حمداوي، "صورة العنوان في الرواية العربية"، موقع (عراق الكلمة) الإلكتروني في ٢٧/ ٨/ ٢٠٠٦م.
http://www.iraqalkalema.com/article.php?id=1970.

2 الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، ص٧١.

3 حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، ص٩٠.

الزمن الميت	جملة + نعت	
٥ – فوق سلاسلي أكتبني	جملة فعلية	دلالة رمزية
٦ – تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات	خبر + نعت + شبه جملة + نعت + شبه جملة	دلالة رمزية
٧ – أتمادى تحت سقف الكناية	جملة فعلية	دلالة رمزية
٨ – الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية	مبتدأ + شبه جملة + إضافة	دلالة رمزية

وبعد قراءتنا للجدول بإمكاننا أن نقول: إن العنوان هو جملة يضعها الشاعر للإشارة إلى العمل، ولأغراض أخرى كثيرة تتعلق بنوع العمل وبمقاصد الكاتب واضعة القارئ المتلقي بعين الاعتبار. وهذا الكلام يحتل الفضاء التدويني المخصص للعنوان. وما دام الحديث عن العناوين الخارجية (أسماء الدواوين الشعرية) فهي العناوين التي تتخذ من غلاف الكتاب موضعاً لها، وكذلك تحتل الصفحة التي تلي الغلاف. فإذا نحن ذهبنا نستقرئ هذه العناوين فسوف نخلص إلى عدة نتائج، ومنها:

أولاً: لم تتكون البنية التركيبية لعناوين الشاعر 'العزب' من كلمة واحدة، وأقلها كلمتان (أبعاد غائمة)، وعندما ننظر في تلك 'الأبعاد الغائمة' نجد الشاعر مشتت النفس في (أبعاد) متفرقة. والذي يزيد من الحيرة أنها جاءت في صورة التنكير، والتنكير يفتح كوى التأويل والإشارة، فهي أبعاد مجهولة، ولأنها أبعاد – في صورة الجمع – فهي كثيرة نشعر من خلالها بتوزع نفسية الشاعر وتشتتها، فهو تائهٌ – بالنظر إلى عناوين قصائد هذا الديوان – بين (رحلة صياد – صبي الكواء – بائعة اليانصيب – خواطر عانس – مشردون ...)، وهي – كذلك – أبعاد (غائمة) والغيم ضد الظهور والوضوح، إذن فإنه من الصعب تجميع شتات تلك النفس الشاعرة الموزعة في (أبعاد غائمة) تجلت في (العائشة على الجليد – بلا صدى – غريب على الطريق – أسطورة ...).

وهذا العنوان الكلي القصير (أبعاد غائمة) يناسب نفسية الشاعر المضطربة الحائرة، وأصدق ما يعبر عن الأبعاد الغائمة قول الشاعر 'العزب':

هـذا طريـقُ المُلْهَمـين: لظـىً .. وأشـواكٌ .. ونَـوْء
والمُنتَهـى فيـهِ سَـرابٌ! ! إنَّـهُ عَـوْدٌ وبَـدْء

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٤٩

ونلاحظ أن العنوان (أبعاد غائمة) لم يأتِ في سياق معين، و"غياب السياق يجعل العنوان منفتحاً بشكل كبير على احتمالات تأويلية مختلفة ومتعددة، ويزيد من حرية المستقبل في تلقيه، كما يجعل منه ضرورة كتابية تعوض عن سياق الموقف في الاتصال الشفاهي."[1]

فحياة أي شاعر مُلْهَم تيهٌ كبير بين همومه الشخصية وهموم مجتمعه ووطنه وهو لسان الجميع المعبر عن آمالهم وآلامهم ولذا كانت حياته (أبعاد غائمة). ولا غرو في ذلك فالعنوان "خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى إبداعه. أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله" على حد قول الغذامي.[1]

---

[1] الجزار. العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي. ص٢٨ – ٣٠.

فالعنوان – كما رأينا – نص مكثّف، نصّ قصير يختزل نصّاً أو نصوصاً طويلة، ولعل هذا ما أشار إليه أحد النقاد بقوله: "العنوانُ المشرق يضيءُ الطريق الذي ستسلكه القراءة والذي سبق لها أن سلكته."[1]

.. **ثانياً**: اتخذ الشاعر من الجملة الاسمية – شأن معظم الشعراء – مطية لعناوين الدواوين، مع ملاحظة أن الصيغة الفعليّة سعت إلى تحطيم هيمنة الصيغة الاسمية، في احتكارها للعنونة وسيطرتها الأبديّة على أبنية العناوين، فاحتلت نسبة لا بأس بها، وهي نسبة ثلاثة من ثمانية أي حوالي نصف عدد العناوين، والجملة الاسمية تدل على الثبوت وذلك لخلوها من عنصر الزّمن. وهذه العناوين / الدوال – إذن – تُشكل جملة اسمية يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان وهو ما يجعل العنوان متجهاً صوب الاستمرارية والانسياب وبالتالي الإمساك بجوهر المدلول دون العرض الذي يشي به الفعل.

.. **ثالثاً**: كان الشاعر على وعي عند اختيار عناوين الدواوين بدليل أنها كلها شُحنت بدلالات إشارية، ولم يكن من بينها ما تلبَّسَ بدلالات حقيقية، ومنها ما اشتمل على الكناية، مثل عناوين الدواوين (أبعاد غائمة – أسألكم عن معنى الأشياء – فوق سلاسلي أكتبني، الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية)، ومنها ما اشتمل على الاستعارة، مثل عناوين الدواوين (مسافر في التاريخ – عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت – أتمادى تحت سقف الكناية). ولاشك أن المؤلف أفرغ في اختيارها جهداً؛ لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظراً لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولاً، وعلى المستوى الفكري ثانياً، وعلى المستوى الجمالي ثالثاً، ونظراً إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه.

.. **رابعاً**: لا يوجد من بين عناوين القصائد عنوان استحق اهتمام الشاعر ليجعله اسماً لأحد الدواوين (باستثناء ديوان 'مسافر في التاريخ' فهو يحمل عنوان إحدى القصائد)، فهل تأويل ذلك أنه لا توجد قصيدة أو لا يوجد عنوان له استقلاله وشفرته ليفارق فضاء العنونة الداخلية فيقتنص سلطة العنوان العام ويمارس نفوذه على الجميع لما له من قوة دلالية وسيميائية وإشهارية؟ أم أنَّ الشاعر يريد أن يصطنع عنواناً جديداً يشمل الرؤية العامة للقصائد؟ وأرجح هنا الاحتمال الثاني؛ لأن ' العزب' الشاعر الناقد بعد أن يفرغ من تجميع قصائده ويعيد قراءتها فإنه ينظر نظرة كلية شاملة ويختار – عن وعي – اسماً دالاً على المحتوى. فالرؤية النقدية هنا، أو لنقل الوعي النصي يتفاعل مع الوعي الكتابي في إنتاج العنوان على نحوٍ خاص.

.. **خامساً**: إذا نحن ذهبنا نستقرئ عنوان ديوانه الموسوم (مسافر في التاريخ)، فإننا نلحظ بنية الحذف حاضرة أيضاً. فقد حُذف المبتدأ (أنا) ويكون التقدير عندها (أنا مسافر في التاريخ)، وقد يكون

---

[1] الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص٥٠

[2] عبد الفتاح كيليطو، الغائب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر،١٩٩٧م، ص٢٧.

المحذوف (هذا ديوان) فيكون التقدير (هذا ديوان مسافر في التاريخ). فالعنوان هنا اشتغل على دالين محذوفين عميقين، وفي بنية (الحذف)، حيث تنمو الفجوات والفراغات في التّركيب النَّصّيّ، الأمر الذي يستدعي تنشيط فعالية التّلقي لدى القارئ بتأويل ما ارتكبه الحذفُ من انحرافاتٍ تركيبية ودلالية، وإعادة اللُحمة للخطاب، ''إذ إنّ الحذف يؤدّي بالضرورة إلى دخول (المحذوف) دائرة الإبهام، وهو ما يؤدّي إلى حصول ألمٍ للنفس لجهلها به، فإذا التفتت إلى القرينة تفطنت له، فيحصلُ لها اللذة بالعلْم، واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء.''[1]

فالشاعر (مسافر) والسفر حركة وتعب وقطعة من العذاب، وهو كذلك بحث عن المجهول، أو بحث عن السؤال، أو إجابة السؤال، لكنه في كل الأحوال يشي بأن الشاعر ضد الرتابة، ضد السكون، ضد الخضوع للهزيمة. هذا عن السفر، فماذا عن (التاريخ)؟ إنه استمرار للتيه والضلال، فهو مسافر لن يصل إلى نهاية، وهل مسافرٌ في التاريخ يصل إلى نهايته؟ وهل للتاريخ نهاية؟ إنه انفتاح السفر، انفتاح الدلالات، انفتاح النص، ولكن الشاعر المسافر في التاريخ يعود بلا تاريخ:

الواقفون على تفاريق العصورْ!
بمعاطف الأحياءِ ..
من كلِّ البشرْ ..
يتفرسون بوجهيَ المجدورِ آلافَ البثورْ
ويتمتمونْ:
هذا بلا عصر
أضاع عصورَه تحتَ الصخورْ!!
يا أيها الماضي الذي أسلمتني لغدٍ يبابْ!!
ماذا سوى نبش القبورْ؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١٣

كل ذلك ناتج عن الإحساس بالهوان الذي سبَّبه الحاكم الإله الذي ضلل الشعب ولعب بمقدراته، فشاه وجه الشاعر، صار مجدوراً تملؤه البثور، وهذا أمر عادي فليس مستغرباً أن يكون الشاعر بلا وجه وهو في الأساس بلا (عصر) أي بلا هوية ولا كينونة.

ولذا تُعَدُّ كتابة العنوان عند الشاعر 'العزب' مرحلة مضاهية لعملية كتابة النص نفسه، بل قد تفوقها صعوبة وإشكالاً، فالعنوان في الشعر الجديد ''علامة بالنص لعلاقات اتصال وانفصال معاً. علاقة اتصال باعتباره – أي العنوان – وُضِعَ في الأصل لأجل نص معين، وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل كعلامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نُكَوِّنُهُ ونحن نؤول النص والعنوان معاً.''[2]

---

[1] محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخرى، بيروت - مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧. ص٢٢١.

[2] رشيد يحياوي. الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء، ١٩٩٨م. ص١١٠.

وبعد قراءتنا لقصائد ديوانه (مسافر في التاريخ) فإننا نجد الشاعر قد جعل عناوين داخلية (غير عناوين القصائد) مثل (من حصاد ١٩٦٩)، و (من حصاد ١٩٦٨) إلى أن يصل إلى (من حصاد ١٩٦٣)، وكلها تحمل دلالات زمنية، فالعنوان العام (مسافر في الزمن) بصيغته الاستعارية يشي بالزمن فالسفر حركة والحركة تستوجب زمناً. والتاريخ زمن، فجاءت العناوين الداخلية زمناً، وكذلك نلحظ الزمن في بنية عناوين القصائد (شاهد العصر - الليل والغارات — ٢٣ يوليو ١٩٦٧ — الصيف الرحيم — موعد مع الكلمات الخضراء ...) مما يعطي وحدة الانطباع داخل الديوان وخارجه. "فالعناوين وعناوين الفصول والتقسيمات الفرعية والعناوين الفرعية تمثل كلها إشارات تدل القارئ على النسق الذي يريده الكاتب لعرض فكرته."[١]

ولا شك أن الفترة التي كُتبت فيها قصائد هذا الديوان كانت من أحرج الفترات في تاريخنا الحديث، خرج منها الشاعر منكفئاً على ذاته، وحيداً إلا من صوته الشعري الذي لم يخنه يوماً. يقول في قصيدته (ثرثرة شاعر لا منتم):

عبَرْتُ طريقيَ الصخريَّ لا أدري إلى أينا !!
أُعمِّدُ في دمي حرفي .. وأُعطي الحزنَ سِرَّيْنَا !!
وكنتُ على الطريقِ بلا رفيقٍ شاعرٍ واحدْ !!
سوى صوتي ..
وصوتِ اللحظةِ الجاهدْ !!
شربْنا نخبَ آلهةٍ .. تحاولُ أن نؤلهَهَا !!
وأنخاباً لآلهةٍ ثوَتْ في كهفها الباردْ !!
وحينَ ذكرتُ أصحابي من الشعراءْ ..
عرفتُ بأنهم سَرقُوا رداءَ اللهِ للوالي ..
وشملةَ يوسفَ الصديقِ للأمراءْ !!
وأعطُوا ألفَ موعظةٍ ..
بلا وجهٍ ..
ولا رئتينْ ..
لأجيالٍ من الفقراءْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٤٥

** سادساً: وعندما ننتقل إلى ديوانه (أسألكم عن معنى الأشياء) ببنيته الفعلية نجده بدأ بالفعل (أسألكم) وإذا كان الفاعل هنا معلوم (وهو الشاعر نفسه) فإن المفعول به (كُمْ) مجهول، فهو يسأل (مَنْ)، فهل هو يسأل الشعب بعامة؟ أم يسأل جمهوره وقراءه؟ أم يسأل الحُكَّام؟ وهو يسأل عن (معنى) ضائع. وضياع المعنى يستوجب الحيرة والشك فوجب السؤال عنه، وأما (الأشياء) بصيغتها الجمعية

---

[١] ج.ب. براون. ج.يول. تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي.الرياض. جامعة الملك سعود.١٩٩٧م، ص٨.

المُعَرَّفة فهي تزيد من اللبس الحاصل لهذا العنوان الملغز؛ لأنها أشياء مجهولة حتى ولو جاءت في صورة المعرفة. فما هذه الأشياء؟ هل السؤال عن الهزيمة؟ أم عن الانتصار؟ وما بينهما يستحق السؤال أيضاً.

وقد تجلَّتْ حيرة الشاعر - الذي جاء يسأل عن معنى الأشياء - في عناوين قصائد الديوان نفسه: (قراءات في أبجديات شتى - يوميات مسافر إلى الوراء - الرقص على جثث الأشياء - ثرثرات - بعد السقوط ...) وكلها - كما نلحظ - تنبع من معين واحد هو معين الحيرة، حيرة الشاعر الإنسان الباحث عن (المعنى) حتى لاتفقد حياته الـ (معنى)، وقد توصل الشاعر إلى الحقيقة المُرَّة التي دائماً يعلنها صريحة في قصيدة (إلى العقاد في ذكراه):

نحنُ نمشي إلى الوراءِ ..
ونُخفي عارنا ..
تحتَ طيلسان الكهانةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٣٠

فالشاعر العَزَب كان جريئاً دائماً يضع يديه على موضع الألم، ويُصرِّحُ بالعيوب في غير مواربة، وهو هنا يقرر الحقيقة وهي أننا - المصريين / العرب - نمشي إلى الوراء، ولا نفعل شيئاً سوى ادعاء التدين، وفي الحقيقة لا نحن متدينون بصدق، ولا نحن نعمل من أجل التقدم، ولذا صار الأمر سيراً إلى الوراء. وهو يؤكد ذلك بقوله في قصيدة (قراءات في أبجديات شتى):

راحلٌ للخلفِ، منفيٌ على كلِّ الوجوهْ !!
يتردى ويتوه !!
في احتواء الفعلِ واللافعل ..
في رصدِ المساراتِ النقيضةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤٠

ليس في الأمر جديد، فإذا كان المجموع / الشعب في المقطوعة السابقة يمشون إلى الخلف، فلا غرو أن يسير الفرد / الشاعر إلى الخلف مثلهم، إنه تيه يعم الجموع الحائرة بين القول واللافعل، بين الكلام المُزَيَّن وبين الواقع المرير. والسبب في ذلك - كما ذكره الشاعر في القصيدة نفسها -:

نحنُ محكومونَ بالخوفِ ..
وبالخوفِ منَ الخوفِ نموتْ !!
صرخاتُ الرعبِ تئِّنُ مُطلٌّ من شبابيك البيوتْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤١

فكانت النتيجة حصاداً للهشيم:

عَبَثٌ يرقدُ في كلِّ الحروفْ !!
وخواءٌ بينَ كل الكلماتْ !!
القواميسُ تخلّتْ عن معانيها القديمةْ
واستحالت لغةُ الأرضِ تكايا مفرداتْ !!

....

يَسقطُ التاريخُ تحتَ العجلاتِ المسرعةْ !!
ننتمي للصمتِ ..
لا نحتجُّ ..
نحن لا نعرفُ حرفاً من قوانين العبورْ !!
نحن من عصرٍ نسينا فيه أسماءَ الميادينِ ..
وأسماءَ الشوارعِ !!
نحن لا نعرفُ أنْ نعرف معنى لامتدادات العصورْ !!
نحن قراءُ رديئونَ
نحنُ من خَلْفٍ ..
إلى خلْفٍ خرافي ندورٍ !!
نحن من خَلْفٍ خرافي ..
إلى خَلْفٍ ندورْ !!
نحن من خَلْفٍ خرافيٍّ ..
إلى خَلْفٍ خرافي ندور !!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤٢ – ٤٤٣

•• **سابعاً**: فإذا انتقلنا إلى ديوان (عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت) محاولين أنْ نحلل بنيته ونأولها، فإننا نجد العنوان مكوناً من شبه جملة (عن التعامد) وبالتأكيد هناك حذف قبلها، فهل المحذوف اسم فيكون التقدير (حكايتي عن التعامد والانحناء ...)؟، أم يكون المحذوف فعلاً، فيصير التقدير (أحكي لكم عن التعامد والانحناء ...)؟ ثم تأتي لفظتان متناقضتان (التعامد × الانحناء) فالتعامد: الاستقامة، والانحناء: الميل، وهو ضد التعامد، والتساؤل: ما سر الجمع بينهما؟ ولمَ قدَّمَ التعامد؟ إن الجمع بينهما مفارقة تدل على محاولة الشاعر الثائر النهوض والاستقامة والتقدم، لكنه في النهاية يرضخ وينحني، ولعل هذا هو السر في تأخير (الانحناء) لأنه سيكون نهاية المحاولات المبذولة لـ (التعامد).

والذي يؤكد ذلك شبه الجملة التي بعدها (في فصول الزمن) الموصوفة بـ (الميِّت)، فالزمن موصوف بالموت. وقد أشار الباحث من قبل إلى أن أوصاف الزمن عند الشاعر 'العزب' أوصاف سلبية، ولا شك أن كلمة (مَيِّت) بدلالاتها السالبة تعني: فقدان الحياة، ومن عاش (منحنياً)، فقدْ فقدَ الحياة.

وإذا نظرنا إلى أقصر عنوان في دواوين الشاعر 'محمد أحمد العزب' وهو ديوان (أبعاد غائمة) فسوف نجد أسماء قصائد الديوان قصيرة مكونة من كلمة أو كلمتين مثل: (إليها – أسطورة – مشردون – قتلوه – أغنية لعينيها – رحلة صياد – صبي الكواء – بائعة اليانصيب – خواطر عانس – بلا

صدى أم وشهيد – مات يوماً ....). وعندي أنَّ ذلك إلى سيطرة الانفعال والعاطفة والاضطراب على الشاعر، فاختار عناوين قصيرة.

وأما إذا تأملنا ديوانه الرابع (عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت) وهو أطول عناوين المجموعات الشعرية الثماني، فإننا نجد أسماء القصائد أيضاً اتصفت بالطول الذي لم يتحقق في دواوينه كلها من مثل: (أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلف طوفان العصر القادم – قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف – رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع – المثل وقداس العصيان الفيزيقي – كتابات في وهج الظل المطارد – رسائل عشوائية من زمن مجهول التاريخ – رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمني بالغموض والغضب – ...). وقد استفاد الشاعر من خبرة السنين فصار – مع اشتعال غضبه وثوريته – أكثر هدوءاً، وأطول نَفَساً، فجاءت عناوينه أكثر طولاً.

وإذا واصلنا التأمل في ديوانه (عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت)، فسوف نجد بنية الزمن في العنوان، وعندما نقرأ عناوين القصائد نلاحظ أيضاً أنها تتحرك في نفس الإطار .. إطار الزمن مثل: (أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلف طوفان العصر القادم – قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف – رسائل عشوائية من زمن مجهول التاريخ – مشهد جانبي من محاكمة عصرية – القتل خلف خرائط التاريخ ...)، وهذا ما تحقق أيضاً في النصوص الشعرية نفسها. يقول الشاعر في قصيدة (كتابات في وهج الظل المطارد):

يحتلُّ التاريخُ جبيني !!
أنفي أني أتآمرُ وأُغنِّي للثأرِ على كُلِّ الأبوابْ !!
أستلهِمُ حمحمةَ الخيلِ العربيةِ، ودخانَ
البارودِ العابقِ في الفيتكونج، وحزنَ
الخامسِ من يونيو، والورقَ المنديليَّ
المبلولَ المسترخيَ في أفخاذِ حريمِ الشرقِ، وقلقَ
النارِ على الأحطابْ !!
أستقبلُ حكمَ الإعدامِ المليونِ ..
وأضحكُ همجياً ..
وألاعنُ (في آخرِ شعرٍ أكتُبُهُ) ..
وجهَ الإرهابْ !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٨٥

فالشاعر المسكون بهموم أمته يريد أنْ يُنقِّيَ التاريخ من الشوائب، لكن التاريخ يحتله، ويتهمه بالتآمر، فيدافع الشاعر عن نفسه بأنه مناضل عربي يقاوم التزييف ويحارب الإرهاب.

● ثامناً: وفي ديوان (فوق سلاسلي أكتُبُني) نلاحظ أن العنوان مركب من جملة فعلية بسيطة خالية من الحذف، ولكنه قدّم شبه الجملة (فوق سلاسلي) توكيداً وحصراً كأنه يقول: إنه مكتوب فقط وحصرياً

فوق السلاسل، ثم يأتي الفعل المضارع بتجدده واستمراريته (أكتبني)، والعنوان كله كناية عن القهر الذي يحياه.

وكالمعتاد لا نجد أيّة قطيعةٍ صيغية بين العنوان العام والعناوين الدّاخلية، فالعنوان العام يسكن فضاءات عناوين هذه القصائد. والأخيرة ترتدُّ في بنية العنوان العام. وبما أنَّ العنوان يخلق أفقاً للتوقع، فإننا نتوقع أن تأتي عناوين قصائد الديوان من نفس الحقل الدلالي مثل: (فقرات من يوميات مائت بن مائت اللامبالي — فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد — استغاثات على مآذن العصر — معلقة جديدة لامرئ قيس جديد — عبثاً يحاولون تدجيني — فواصل من بكائيات الشارع العربي في الزمن الردئ ...)، وهذا ما توحي به قصائد الديوان نفسها. يقول الشاعر في قصيدة (شروح على هامش مقولة ممنوعة [في الاحتفال بذكرى المولد النبوي]):

رسولَ اللهِ ..
نحنُ على سفين ..
يُوجِّهُهُ المُرابي والمقامرْ !!
وغشاشونَ نحنُ ..
يجوسُ فينا ..
(ومعذرةً) ..
دمٌ قلقُ العناصرْ !!
وحشاشونَ نحنُ ..
فإنْ أفقْنا ..
ضُحىً ..
غبْنَا ملايينَ الدياجرْ !!
ومغتابونَ نحنُ ..
فلو رَسمْنا ..
عيونَ الطيرِ ..
وشْوشْنا المحابرْ !!
وقوادونَ نحنُ ..
نبيعُ جنساً ..
(سياحياً) ..
ونسكنُ في المقابرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٥ — ٢٣٦

فلفظة (شروح) جاءت جمعاً ونكرة، الجمع للكثرة، والنكرة للتعظيم، وهي توحي بأنها عبارة مهمة، ولذا كان لها شروح عظيمة. والسؤال: ما هذه المقولة التي يريد الشاعرُ شرحها في حضرة الرسول

– صلى الله عليه وسلم –؟ لعلها جملة (قلتُ شهادتي)، ولعلها جملة (عَرَّيْتُ الدَّمَامة)، ولعلها جملة تشمل المقطع الأول كله، لأنه شرحه فيما تلا من مقاطع. وهي من المرات القليلة التي يُتبع فيها العزب عنوانه الأساسي عنواناً فرعياً (في الاحتفال بذكرى المولد النبوي) ليبين المناسبة التي ساق فيها شروحه، وعلى الرغم من أهمية العنوان الفرعي في إضاءة العنوان الأساسي من ناحية، وإضاءة القصيدة من ناحية أخرى، ولو لم يذكر الشاعرُ ذلك العنوان الفرعي لكان أفضل. لأنه يحرك ذهن المتلقي ليزداد تفاعله مع النص الصغير (العنوان)، ومع النص الكبير (القصيدة).

ففي لهجة مباشرة يُقِرُّ الشاعرُ – أمام رسول الله صلى الله عليه وسلم – بكل العيوب، بكل تناقضاتنا التي قادتنا لنصبح في ذيل الأمم، وأهم أسباب ذلك أن سفينتنا يقودها المرابون والمقامرون، وأما حياة الشعب فهي خليط من الغش والغفلة والغيبة والتخابر والقوادة.

فالعنوان الخارجي (فوق سلاسلي أكتبني) يقودنا — ابتداءً — إلى عناوين القصائد، ثم إلى محتوى تلك القصائد، وهذا ما يؤكده قول أحد النقاد: "العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن. وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة وحل العقدة."[1]

.. **تاسعاً**: وفي ديوان (تجليات شتَّى لامرأة ملأى بالفراشات) تسيطر البنية الاسمية على العنوان، وكذلك بنية الحذف، حذف المبتدأ (هي — هذه)، ثم يأتي الخبر (تجليات) جمعاً ونكرة للتعظيم والشمول، فهي تجليات (شتى) عديدة كثيرة لامرأة ليست عادية (امرأة ملأى بالفراشات). ونلاحظ الحس الرومانسي في اختيار مفردات العنوان، فالديوان كله — على تعدد قصائده — قصيدة غزلية واحدة في بنات (الرياض)، عواصم الفتيات العربيات — كما صرح الشاعر نفسه —.

وإذا تأملنا عناوين القصائد وجدنا الروح الغزلية مسيطرة عليها وبخاصة أنه لم يشذ موضوع ومضمون أية قصيدة داخل الديوان عن موضوع المرأة، المرأة في صورتها الأنثوية المتفجرة، المرأة في صورتها الحسية، من مثل: (رسائل ليست عذرية — القراءة الأنثى — العباءة النجدية ومواسم العشق العربي — صباح المطر — حوار النرجسي والسادي — غناء للجسد — في البدء كان الجسد ...). وأما عن مضمون القصائد فهو — كما أشار الباحث — لا يخرج عن أن يكون قصيدة غزلية طويلة. يقول الشاعر في قصيدة (في البدء كان الجسد):

يقولُ ..
وأنتِ بينَ مخالبي ..
رجراجةٌ عذْبَهْ !!
(تعالى الجنسُ)،
(سبِّح للدمِ الملكوتُ)،
(جلَّ جلالُها الرغبهْ) !!

---

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، عمّان، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠١م، ص٣٩

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٦

.ففي السطور السابقة نرى الشاعر يُعلي من شأن المرأة الأنثى. ويرفع من شأن الرغبة (المقدسة)، وهو طابعه دوماً لأنه — في معاملة النساء — خبير مُجرِّب باعتراف المرأة نفسها. يقول في قصيدة (اللعب بأوراق متبادلة):

وكانَ مُجرِّباً حقا،
فنازلَني وغازلَني، وحرّضني عليَّ،
وأيقظَ الإعصارَ في نهدَيَّ، واستولى على شفتيَّ،
واعتصرَتْ يداهُ يديَّ ..فاستسلمْتُ،
(أعرفُ كمْ يكونُ النزفُ أغزرَ في حوارِ السهمِ والطائرْ)!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٩

٥٥عاشراً: وأما ديوانه (الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية) فهو من العناوين الاسمية للشاعر 'العزب'، وهو مكون من بنية محذوفة مبتدأ + خبر (هذا ديوان)، ولفظة (الخروج) في الأصل مضاف إليه، ولكنها ارتفعت ارتفاع الخبر بعد حذفه، و(الخروج) بصيغة التعريف، فهو — إذن — خروج معروف، والخروج هنا معناه المفارقة والابتعاد، أي هو خروج معنوي، ولكن على أي شيء يريد الشاعر الخروج؟ يبينُ ذلك من شبه الجملة (على سلطة السائد)،والسائد قد يكون الوضع السياسي، وقد يكون الشعر الرديء، وقد يكون التردي الاجتماعي ... إلى غير ذلك، المهم أنه خروج على السوء والقبح. وعندي أن الخروج — هنا — قد يكون على:

- سُلطة السياسة الفاسدة.
- سلطة الجسد إلى سلطة الروح.
- سلطة الغنائية إلى الغنادرامية.
- سلطة نظرته المحلية العربية في مشكلاتها وقضاياها إلى النظرة العالمية في شؤونها المختلفة. يقول الشاعر في قصيدته (مشروع قصيدة غنادرامية):

-: هل تنزلُ سيدتي مَطَراً في أوردتي؟
-: حتى تتمادى أنتَ مدىً مَلَكيَّ اللهجةِ بينَ خرائطِ أغصاني ..
-: إني أتأملُ في ملكوتِك ..
بدءاً من أبدِ الشَّعَرِ المفرودِ ..
إلى جُزُرِ العينينِ الواسعتين ..
إلى الشفةِ الفاكهةِ العطشى ..
ومروراً بالشاي الدافئ ..
وعنادِ المانجو ..
وبكاءِ السَّرو ..

وتنويع النايات ..
إلى آهاتِ الموالِ المرتجلِ على الوجه الثاني ! !
-: الآنَ تفيَّأني ..
[ويصيرُ عناقاً / ويصيرُ الوقتُ الرغدُ تقاسيمَ كمَان]

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص١٤

فعنوان القصيدة (مشروع قصيدة غنادرامية) يتناص مع عنوان الديوان (الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية)، وقد عرض الشاعر تجربته في النص الأصلي مازجاً بين الغنائية والدرامية، فنجد في القصيدة الصوت الواحد والأصوات المُرَكَّبَة، ويلعب الحوار وبناء المشاهد الخارجية دوراً في تشكيل التجربة.

وجميع قصائد الديوان تسير هذا السير من الغنادرامية - على حد تعبير الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة -: "وقد جاء هذا المزج بين الغنائية والدرامية متوازناً (...)، وحافلاً بالعمق والإثارة والتدفق."[1]

ونلاحظ - للمرة الأولى - أن الشاعر يتبع العنوان الرئيس للديوان (الخروج على سلطة السائد) بعنوان فرعي هو (تنويعات غنادرامية) وهو ينتمي للعناوين (التجنيسية)، ويُقصد بـ (العنوان التجنيسي) ذلك العنوان الذي يحدد جنس الإبداع و هويته، وهو متفرع عن العنوان الخارجي (الخروج على سلطة السائد). فمسألة التجنيس إذن هي من أكثر العوامل فعالية في تحديد أفق التلقي وفي الاستجابة إلى النص الأدبي الفني، فهي بذلك تساعد القارئ على استقبال النص وتساعده أيضاً في محاولة بناء فهم جيد للنص. لتكون بذلك هذه المحددات التجنيسية مساهمة في إنتاج العمل وفي تأويله، وفي استجابة القارئ له حيث يقوم بتفكيك شفراته الدلالية المختلفة.

●● **حادي عشر**: وفي ديوانه الأخير (أتمادى تحت سقف الكناية) تتجلى البنية الفعلية للعنوان في صورة الفعل المضارع (أتمادى) الذي يفيد التجدد والاستمرار والحركة، ثم يأتي شبه الجملة (تحت سقف الكناية) ليعلن أنه في عصر الكبت، عصر اللاحرية، عصر لا يستطيع الحر فيه أن يعلن رأيه، بل يستخفي به في ظلال (الكناية) وعدم البوح والتصريح. و(الكناية) مضاف إليه يشعرنا باحتضانه لـ (سقف) وكأن على الشاعر - إذا أراد أنْ يتكلم - أن يغطي كلامه. وقد يبدو التحليل السابق منطقياً من حيث تَخَفِّي الشاعر بآرائه من قمع السُلطة، ولكننا عندما نطالع عناوين قصائد الديوان، ونصوص الديوان نفسه لا نجد كثيراً من ذلك قد تحقق !! وإنما نجد الشاعر - في أغلب قصائده - يتعاطى الحب والغزل .. فما السبب؟

وعندي أنَّ عامل الزمن والخبرة الشعرية المكتسبة عبر السنين دعت الشاعر إلى هذا الانحراف الذي كسر أفق توقع القارئ، فجاء العنوان مراوغاً، لا يمكن معه الرهان على معنى مستقر وحيد ومركزي، بقدر ما يتعلّق الأمر بممارسة العنوان - بوصفه نصّاً - للعبة إرجاء الدلالات وتأجيلها، فهو يُظهر دلالةً، ثم يتنكر لها في لعبة مثيرة من إخلافه لهويّة المعنى ناسفاً حضوره وتمركزه، وبدلاً من تأسيسه

[1] أبو سنة. آفاق وأعماق وأوراق، ص١٢٢.

لدكتاتورية الحضور – حضور معنى محدّد وثابت – يسعى العنوان إلى تفتيت هويّة المعنى وتماثلها مع نفسها، وبالتالي إحداث الاختلاف في مساره الدلاليّ، ولذا وجب إضافة تأويل جديد للعنوان (أتمادى تحت سقف الكناية)، فالشاعر 'العزب' متلبس بشخصيتين متناقضتين: شخصية الناقد الأدبي والأستاذ الجامعي بما لها من وقار ورزانة، وشخصية الشاعر المبدع والفنان العاشق بما لها من تهور ومفارقة المألوف، فهو يحتمي بالكناية كي لا تظهر حقيقة شخصيته، هذا إضافة إلى شخصيته الثورية المتمردة على أعراف الديكتاتورية والظلم. يقول الشاعر في قصيدة (رقم صفر):

يقولُ ملوكُ الطوائفِ،
أو رؤساءُ العشائرِ،
(لا فرق):
نحنُ الذين نُقيل السحابَ الثقالَ،
ولا نستقيلُ .. ! !
يقولون:
نحنُ الذين نُشكلُ في البحرِ غيماتنا،
صَدِّقُوهمْ ..
ففي وسعِهِمْ أنْ يُقيموا على ما صدقاتِ النقيضينِ ..
ألفَ دليل ..! !

....

أُصدِّقُ أيَّ ادعاءٍ يُقالُ،
ولكنني لا أُصدِّقُ ..
أنَّ ملوكَ الطوائفِ،
أو رؤساءَ العشائرِ،
يُمكنُ أنْ يستعيدوا لنا ..
عنفوانَ الصهيل ! !
فقد صارتِ الصهوةُ العربيةُ
صندوقَ أحذيةٍ للطغاةِ،
وصارَ المقاتلُ متَّهَماً باجتراحِ العمالةِ للموتِ،
إنَّ انتهاكَ السياق ..
هو الطائرُ الغسقيُّ البديلْ ! ! !

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٧٧ – ٧٨

فإذا انتبهنا إلى عنوان النص السابق (رقم صفر !!)، وهو عنوان دال يمهد للنص ويزيل بعض عقبات الفهم، كأنه يقول لنا: – عبر العنوان – إنَّ هذا – رقم صفر – هو وزن حكام العرب، فماذا

يقول عنهم؟ إنه يصف المرابين السياسيين الذين باعوا الوطن – على أرض الواقع –، ثم اشتروا أوطاناً بديلة – على الخرائط – يصفهم بأنهم أصدقاء دائمون لكرسي الحكم (إشارة إلى غياب الديمقراطية ومبدأ تداول السلطة) فعندهم القدرة على إقالة السحاب الثقال المحمل بالماء لكنهم لا يفارقون مناصبهم، وهنا تناص مع قوله تعالى في سورة 'الأعراف' (حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَيِّتٍ) جزء من آية (٥٧)

لكنَّ الأمر الذي لا يمكن أن نُصدِّقَ الحكَّامَ فيه هو أنهم من الممكن أن يعملوا لمصلحة شعوبهم، أو يحاولوا استعادة الهيبة العربية الضائعة التي داسها أعداؤنا بالنعال.

كما نلتقي به على صفحات نفس الديوان (أتمادى تحت سقف الكناية) شاعراً غزلاً، يقول في قصيدة (تجيئين من مدارٍ مختلف):

أنتِ أحلى ..
في السماءِ الدهشةْ !!
القميصُ الأزرقُ المنقضُّ،
والجينزُ الذي يستنفرُ الضوضاءَ،
حتى وارتحالُ الشَّالِ في أدغالكِ المستوحشةْ

أتمادى تحت سقف الكناية. ص١

والملاحظة العامة – هنا، والتي تلح في الظهور – أنه لا يمكنُ لهذه العناوين 'العزبية' أنْ تقتنصَ من فنون القول سوى الشِّعر جداً لها، فهي عناوين تمتلك مقومات 'الشعرية' من التّوازي التّركيبي، والفجوة الدّلالية التي تتمظهر خيالياً في المستوى الدّلالي، وآلية الحذف الواضحة في البنية النحوية.

* **ثانياً: العنونة الداخلية (عناوين القصائد):**

يشكِّل 'العنوان' – في حدِّ ذاتِهِ – تحدّياً للقراءة، لأنه يقع أمام نصٍّ شائكٍ يُمْعِنُ في التّلغيز إلى أقْصى حالاته، مندفعاً بالانحراف الدّلالي إلى أشد زواياه، ومعنى أن يمتلك النص عنواناً هو أن يحوز كينونةً وتفرُّداً، والاسم (العنوان)، في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة، وقد يموت النص، ويبقى اسمه.

وبما أنَّ العنوان ''أداة إبراز لها قوة خاصة.''[1] فقد أضحى بؤرة مهمة للقارئ؛ إذ ''يمده بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته إضافة إلى تقديمه المعونة الكبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، بل إنه المخور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه مشكلاً هوية القصيدة.''[2]

وعندما نلتفت إلى عناوين الشاعر 'محمد أحمد العزب'، فإننا نلخص عناوين القصائد في الدواوين الثمانية في الجدول الآتي:

اسم الديوان	عدد العناوين	النسبة
١ – أبعاد غائمة	٢٢	٧,٦٪

[1] ج.ب. براون. ج.يول. تحليل الخطاب، ص١٦٢.
[2] محمد مفتاح. دينامية النص. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. ١٩٩٠م. ص٧٢.

٢ – مسافر في التاريخ	٣٩	١٣,٦٪
٣ – أسألكم عن معنى الأشياء	٩	٣,١٪
٤ – عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت	١٣	٤,٥٪
٥ – فوق سلاسلي أكتبني	٣٧	١٢,٩٪
٦ – تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات	٤٨	١٦,٧٪
٧ – أتمادى تحت سقف الكناية	٦٦	٢٣٪
٨ – الخروج على سلطة السائد (تنويعات غنادرامية)	٥٢	١٨,١٪
المجموع الكلي	٢٨٦	١٠٠٪

وبقراءة الجدول السابق نجد أن:

. **أولاً**: عناوين قصائد الشاعر بلغت مائتين وستة وثمانين عنواناً موزعة على دواوينه الثماني.

. **ثانياً**: تنوعت البنية التركيبية لتلك العناوين تنوعاً كبيراً لافتاً بين العنوان المكون من كلمة واحدة، أو كلمتين، أو جملة قصيرة، أو طويلة، وبين الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، وبين الإفراد والتثنية والجمع، وبين التعريف والتنكير، وبين الوصف والإضافة. فلقد اتخذت بعض القصائد لنفسها عنواناً مكوناً من كلمة واحدة: مثل: (حوار – جنون – إنكار – ضجر – تنويع – ...) في ديوانه **'الخروج على سلطة السائد'**، ومثل: (المحاكمة – الفدائي – الشهيد – التعري – الزحام – تجديف – ...) من ديوان **'مسافر في التاريخ'**.

وفي قصيدة له بعنوان (حلمان) من ديوان (تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات) نجد العنوان (حلمان) مكوناً من لفظة واحدة جاءت في صورة نكرة مجردة من السياق مما يفتح باب التأويل عن طبيعة هذين الحلمين، هل هما سعيدان أم حزينان؟ ما مجال هذين الحلمين؟ هل هو مجال العمل؟ أم مجال الأهل؟ أم مجال الحب؟ ... وكذلك يحق لنا أن نتساءل: مَن الذي حلم بهذين الحلمين؟ هل هو شخص واحد؟ أم شخصان؟ وهل الحلم هنا قابل للتحقق؟ أم هو الحلم الذي يضاد الحقيقة؟ فإذا ما رجعنا إلى النص المركزي نجدهما حلمين من شخصين مختلفين: الشاعر وحبيبته، فهو يكلمها بأنه والقمر سهرا يعبثان بنهديها، وترد هي قائلة:

-: وأمس ..
حَلُمْتُ ..
بأنَّ القمرْ ! !
وأنتَ ..
تداولتما نخْبَ نهْدَيَّ،
هل كانَ نهداي عندكَ أمس؟
أُحسُّهُمَا مُرْهَقَين ..
يَنُوسان ..

تحتَ قميصي،
أُحِسُّهُما ..
بالَغَا ..
في السَّهَرْ !!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١١٤ — ١١٥

ويُعتبر حضور الجملة الفعلية في عناوين الشاعر 'العزب' قليلاً، فقد بلغ (٢٠) عشرين عنواناً من جملة العناوين وبنسبة تبلغ حوالي ٧٪، وهذا ليس غريباً، لأنها عادة الشعراء جميعهم، ويعتبر ديوانه (تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات) أكثر الدواوين اشتمالاً على العناوين الفعلية (٩) تسعة عناوين من مثل: (سحبتُ اعتذاري — أراك أو لا أرى — تصوري — يطاردنا ظلنا — أسألها .. وتجيب بكلمات ليست قاموسية — تسمحين لي بالفضاء — ...).

فإذا تأملنا العنوان (أسألها .. وتجيب بكلمات ليست قاموسية) نجده — في صيغته الفعلية — يبدأ بالفعل المضارع (أسألها) الذي يفيد الحركة والتجدد، والذي يسأل فاعل مستتر (رَجُل) هو الشاعر، والمسئولة الضمير المؤنث (ها)، وهي محبوبة الشاعر، ولكنْ: عمَّ يسألها الشاعر؟ فالسؤال يفترض مسئولاً عنه .. فماذا يكون؟ ثم يضع الشاعر في العنوان نقطتين (..) بين السؤال وبين الإجابة، فهل هي لا تعرف الإجابة؟ أم تعرفها لكنها تتمهل؟ ولمَ تتمهل؟ هل تتمهل تجنباً للخطأ؟ أم تتمهل تدللاً؟

وتبدأ المحبوبة الإجابة، (وتجيب) بصيغة المضارع أيضاً الذي يتبعها شبه جملة (بكلمات) في صيغة الجمع إذن هي كلمات كثيرة، ونكرة إذن هي كلمات غير معروفة، لكن جملة الصفة (ليست قاموسية) بعد (كلمات) توضح نوع هذه الكلمات وتزيل شيئاً من غموضها. ولنا أن نتساءل: ما طبيعة هذه الكلمات غير القاموسية؟ وهل هناك كلمات ليست في القاموس؟!

ولعلنا نلحظ أن قيمة العنوان في شعر 'العزب' ليست فيما يلقيه من إجابات، بل فيما يطرحه من أسئلة تجعلنا في أشد الشوق إلى ولوج النص المركزي، يقول الشاعر:

قلتُ لسيدتي:
كلُّ علاماتِ (الإعرابِ) عن الوَحْشِ المُتضوِّرِ فيَّ ..
لسيدتي .. تتراكضُ بينَ (الفتحةِ) و(الضَّمَّهْ) !!
قالتْ: (يا امَّهْ) !!
قلتُ لسيدتي:
إني أغرقُ فيكِ، وخلْفَ خرائِطِكِ المنفعلةِ يُمكنُ ..
أنْ أتكرَّرَ بينَ النَّشْرِ وبينَ الطَّيِّ !!
قالَتْ (أيْ .. أيْ) !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٠٠

وبعد قراءة المقطع السابق يتبينُ لنا مدى التضليل الفني للعنوان ومدى مراوغته (أسألها) وهنا لا يوجد سؤال، بل يوجد اقتحام، ونلحظ هنا التورية (الإعراب) فهو لا يريد أن يُعرب كلمة أو عبارة، وإنما يريد أن (يعرب) عما في نفسه فهو لا يطيق الكتمان، وكيف يطيق الكتمان من كان داخله (الوحش المتضور)؟ وكما أنَّ (الإعراب) لم يكن إعراباً. فكذلك تفارق كل من (الفتحة – الضمة) المدلولات المعهودة لهما، إلى دلالات رمزية جديدة هي التي جعلت إجابات المحبوبة (ليست قاموسية)، فهي ليست بمستوى فصاحة المحبوب ولذا جاءت (يا امَّهْ) أروع تعبير عن الصدمة والمفاجأة التي تلقتها من الشاعر. وكذلك يحسن الشاعر استغلال ثقافته البلاغية في (الطي والنشر)[1] فهو غارق في خرائطها، وقد جاءت الإجابة (أي أي) – أيضاً – ليست قاموسية !!

كما لاحظنا أن العنوان الذي يتزيا الجملة الاسمية طاغياً؛ فقد شكَّل ٩٣٪ من جملة عناوين الشاعر، وتراوحت تلك العناوين الاسمية بين الجملة البسيطة مثل: (أغنية للثوار – غرام في قريتي – العيد والحصار – كلمات بلا أجنحة – ...)، وبين الجمل الطويلة مثل: (قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف – رسائل عشوائية من زمن مجهول – فواصل من بكائيات الشارع العربي في الزمن الرديء – مذكرات طالب علم جاهل اسمه م . أ . ع – ...).

ومن عناوينه الاسمية (خطوط متقاطعة على غلاف معجم البلدان) وعندما نحاول تحليل بنيته نجدها مكونة من خبر (خطوط) وقد حُذِفَ المبتدأ قبله والتقدير (هي – هذه)، وقد جاءت كلمة (خطوط) نكرة زيادة في إبهامها الذي لا يقلل من درجته وصفها بـ (متقاطعة) التي توحي – هي الأخرى – بعدم الوضوح، فهذه التقاطعات تشي بانعدام الرؤية وبالتالي ضياع الهدف، ثم تأتي كلمة (غلاف) يوضحها ما بعدها من إضافة (معجم البلدان). فهل المقصود هنا (معجم البلدان) ذلك المعجم الجغرافي الشهير لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)؟ أم هو معجم آخر؟ أم هو معجم واقعي؟ وبهذا فإن العناوين ذات دلائل مزدوجة: "يمكن العناوين أيضاً أن تشتغل دلائل مزدوجة؛ فهي تقدم القصيدة التي تتوجها، وتحيل – في الوقت نفسه – إلى نصٍ غيرها. وبإحالة العنوان المزدوج إلى نص آخر، فإنه يشير إلى الموضوع الذي تُفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدمها، وينور النصُّ الآخرُ القارئَ عبر المقارنة، فهذا الأخير يدرك تشابهاً بنيوياً بين القصيدة وبين مرجعها النصي."[2]

وكلمة (معجم) مُعَرَّفَة بالإضافة أي أنه معجم معروف، وكذلك (البلدان) معرفة بالألف واللام فهي بلدان معروفة في ذهن الشاعر، ولكن كيف يصير الموقف بعد الولوج إلى النص؟ يقول الشاعر:

وحدَهُ .. في غيمةِ الترجيع ..
يبكي (معجم البلدان) ..
ضاعت ورقات منه ..
نحنُ ضيَّعْنا عناوينَ بلادٍ .. وبلادٍ ..
واكتفيْنا بنحيبِ الورقِ الضائعِ ..

---

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد. المجمع العلمي العراقي. ١٩٨٧م، ج (٣)، ص٧٢، وما بعدها.
[2] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ترجمة محمد معتصم. الرباط. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٧م. ص١٦٤.

والنوم بطيئاً .. ورديئاً .. في المآتمْ !!
رُبَّما ..
أقرب من خيمةِ ظلٍ ..
يسقطُ الأفقُ على الرملِ ..
وينمو (معجمٌ للحزن والأطلال) ..
لا نعرفُ فيهِ .. ما الذي يمكنُ أنْ يُربكَ تاريخاً وسيماً .. هكذا ..
حتى يُصلِّي ..
للهزائم !!!

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١٢٢

إنه لم يكن (معجم البلدان) الخاص بياقوت الحموي، وإنما هو (معجم البلدان) الخاص بنا نحن العرب، سقطت دول منه، فأين فلسطين؟ وماذا حدثَ ويحدثُ لكلٍ من العراق والصومال والسودان؟، ولم نعد نصلي من أجل النصر، فضاع (معجم البلدان)، ونما مكانه (معجم للحزن والأطلال)، وقد صرنا نصلي للهزائم.

ولعل هذا العنوان يتناص مع عناوين أخرى للشاعر مثل: (فقرات من معجم ما لم يستعجم)، ومع كتاب تراثي آخر (قراءة خاصة في كتاب العقد الفريد). وكذلك (من فصوص الحكم)، و (بلاغ إلى النائب العام ضد كتاب الأغاني) ... وكأنه – واعياً – يلوذ وجدانياً بالتراث رمز القوة في زمن الذل وضياع الأوطان.

وقد تعددت الحقول الدلالية التي تدور في فلكها عناوين الشاعر 'محمد أحمد العزب' فنجد فيها:

– حقل (الإنسان) من مثل: (يوميات رجل مشتت – العزب شاعراً – مرثية لنزار – مشاهد من محاكمة سقراط – جدلية فاوست ومرجريت – من جنائزيات أوفيليا – من أحزان أنتيجونا – ...).

– وهناك حقل (المكان) من مثل عناوينه (حواريات الوطن وانتحال الرواة السيئين – اشتباكات مع ديمشلت قريتي – تقاطعات في قمر القرية – ترجيعات تحت سماء المنصورة – غرام في قريتي – غناء في الغرف الداخلية – مقاطع من أغنية وداع إلى المدينة المنورة – ...).

– وهناك حقل (الزمن) في عناوين كثيرة من مثل: (آتٍ من زمنٍ يجيء – أنين التواريخ المتخالطة – يقرأ على جدران منتصف الليل – مرثية في زمن انتظار الموت – مسافر في التاريخ – الليل والغارات – الصيف الرحيم – ...).

– وهناك حقل (البيئة) مثل: (القطط – بساتين الحكايا المجدبة – نقوش على شجر النيل – أسميك من مفردات الطبيعة – صباح المطر – والغريب يجرح الطقس – تقاطعات في قمر القرية – طبقية العصافير – ...).

– وهناك حقل (اللون) (موعد مع الكلمات الخضراء – العائشة على الجليد – فواصل في معزوفة الموت الرمادية – وردة النار – الزفاف الدامي – تفضين إلى مجازك الليلي – نشيد البياض – ...).

– وهناك حقل (الحواس) مثل: (أراك أو لا أرى – تعليق على صورة – غناء للجسد – التناص مع موسيقى الرمل – تنويعات على لحن مأساوي – أعطنا خبزاً وملحاً – امرأة يساررني جسدها – صوت – وردة النار – ...).

– وهناك حقل (الأرقام والتواريخ) مثل: (رقم صفر – أربع قصائد من عروض مختلف – تراجم أحادية الرؤية – أغنية حب إلى طفلي الأول رائد – من حصاد ١٩٦٧ – ٢٣ يوليو ١٩٦٧ – ثلاث أغنيات إلى خطيبتي – استطرادات بلا ضفاف على هامش ما حدث في أكتوبر ١٩٧٣ – رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع – أربع قصائد قصيرة – بطاقة تعزية إلى سيدة تجاوزت الخمسين – ...).

– وهناك حقل (الأُسْرَة) مثل: (موت أمي – أغنية حب إلى طفلي الأول رائد – ثلاث أغنيات إلى خطيبتي – العزب شاعراً – مذكرات طالب علم جاهل اسمه م . أ . ع – رسائل مطوية إلى ابني وائل – رسائل متوترة إلى أبي في العالم الآخر – ...).

ونختار من حقل (الإنسان) عنواناً يتناول شخصية أحد العباد الزاهدين وهو إبراهيم بن أدهم (ت ١٦١هـ)[1]

والعنوان هو: (مقاطع من سيرة ذاتية لإبراهيم بن أدهم)، وهو – أيضاً – من العناوين التي تتزيا الجملة الاسمية محذوفة المبتدأ. وقد صُرِحَ بالخبر (مقاطع) وقد جاءت القصيدة نفسها مقسمة إلى سبعة مقاطع، ثم يأتي حرف الجر (مِنْ) للتبعيض، فهو لن يستعرض سيرة إبراهيم بن أدهم كاملة بل مقاطع منها، والشاعر يوهمنا بأنها سيرة (ذاتية) لابن أدهم وفي الحقيقة هي إسقاط لسيرة الشاعر الباحث عن الله تعالى وعن الحقيقة، أو ارتداء قناع التصوف في عرض تجربته.

ومن يتصفح ديوان 'العزب' يجده مليئاً بالرموز على تعدد أشكالها، وهنا اتخذ الشاعر من شخصية (إبراهيم بن أدهم) معراجاً لمعان حيوية وطاقات تخيلية ثرية لتعكس جانباً من حياته وآرائه، فهو يتلبس ثياب شخصية أخرى ''من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر – يعبر من خلالها، أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة.''[2]

ويستغل الشاعر عتبة (التقديم) التي تلي عتبة (العنوان)، وهي جزء من أشكال كثيرة للعتبات النصية أو ما يُسمى 'النصوص الموازية'، وقد حدد جيرار جينيت الخطابات التقديمية بقوله: ''ما يمكن أن نسميه: الملحق النصي: العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، تمهيد، الخ، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم ..... التي توفر للنص وسطاً متنوعاً، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القراء نزوعاً للصفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها، ولا

---

[1] انظر في ترجمته:
– شمس الدين الذهبي. سير أعلام النبلاء. تحقيق شعيب الأرناؤوط. بيروت. مؤسسة الرسالة، ط (٣). ١٩٨٥م. ج٧. ص١٨٧
– خير الدين الزركلي. الأعلام. بيروت، دار العلم للملايين. ط (١٥). ٢٠٠٢م. ج (١). ص٣١.

[2] علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. طرابلس. منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. ١٩٧٨م. ص١٥.

يمكن أن يزعم ذلك.''[1]

فينقل الشاعر قول المؤرخين عن إبراهيم بن أدهم: ''فلما أحسَّ بالموت قال: أوتروا لي قوسي، وتُوفي وهي في كفه، ودُفن في جزيرة من جزائر البحر في بلاد الروم.''

وعلى الرغم من الطابع التوصيفي للخطاب التقديمي، إلا أن موقعه ومهامه التداولية تجعل منه خطاباً يمارس آثاراً لا يمكن للمتلقي تجاوزها، فهي بمثابة المدخل الأساس للنص الأصلي، وبوابته الطبيعية لإدراكه والقبض على أبعاده، ففي سيرة هذا البطل الزاهد المجاهد ما يجعله رمزاً، فهل يقصد الشاعر الإشارة إلى تجرده وتخلُّصِهِ من ثروته؟ أم يشير إلى زهده وتقواه؟ أم إلى جهاده في سبيل الله لآخر نفس من أنفاس حياته؟

فإذا ولجنا النص المركزي، نجد الشاعر يقول:

وكُورةُ بَلْخٍ ..
تُراسلُني على عنوانِ: (أرضِ الشامْ) !!
وأضحكُ من بلاهتِهَا !!
تُراسلُني على عنوانِ: (بحرِ الرومْ) !!
وأبكي في بطاقتِها !!
تُراسلُني على عنوانِ: (مَحْوِ الأَيْنْ) !!
فأسْقُطُ في عباءتِهَا !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٣٧

إنَّ إبراهيم بن أدهم — رحمه الله — يتجول في بلاد الله تعالى زاهداً في المجد والمال الذي ورثهما من بيت شريف حسيب، وهو باحث عن الطريق إلى الله، فعندما تسأل عنه (كورة بلخ) مسقط رأسه فلن تجده في بلاد الشام ولا في بلاد الروم؛ لأنه مفارقٌ لكل البلاد، فهو مع الله تعالى في ملكوته الواسع.

ولعلها سيرة (ذاتية) للشاعر نفسه الذي تعددت مراحل حياته يحلم بالثورة على التخلف والفقر، ويدعو إلى الحرية والعدل.

*** ثالثاً: وظائف العنوان:**

إذا كان العنوان — وفقاً لمحمد مفتاح — ''يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو - إذا صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه.''[2]، فهو — إذن — العلامة الأولى التي توقف المتلقي إزاء العمل الإبداعي، وله - على هذا الأساس — قيمة خطيرة.

ويتضح ذلك من الوظائف المتعددة التي يقوم بها العنوان حيث تتعدد وظائفه في النص الأدبي لدرجة قول أحد النقاد: ''وهكذا لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أُنيطت بالعنوان لوجدناها تجلُّ عن

---

[1] جيرار جينيت، ''طروس الأدب على الأدب''. ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٣٥.
[2] مفتاح، دينامية النص، ص٧٢.

الحصر.[1] وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''إن التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع وذلك لأن العلاقة بين العنوان والنص معقدة جداً.''[2] ولا يبتعد نبيل منصر عن الناقدين السابقين، فيقول: ''تنعقد حول وظائف العنوان الأهوال النقدية.''[3] ويرى الجزار أن مقاصد العنوان، بوصفه أعلى اقتصاد لغوي ممكن ''إنما تتنازعها عوامل عدة تتحدد من خلالها وظائفه، كالعوامل الأدبية، أو الغايات والذرائع، أو العامل التسويقي.''[4]

وهناك من الدارسين الذين نزعوا إلى دراسة العنوان بالإفادة ''من وظائف اللغة التي قال بها رومان جاكبسون في كتابه 'قضايا الشعرية'، فيتبين أن للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية. وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلاً عند (هنري ميتران) الوظيفة التعيينية، والتحريضية (حث فضول المرسل إليه ومنادته)، والوظيفة الأيديولوجية.''[5] وكذلك فإن (جينيت) قد حدد أربع وظائف أساسية للعنوان: ''الإغراء — الإيحاء — الوصف — التعيين.''[6]
ومن خلال مطالعتنا لعناوين الشاعر 'العزب' بأشكالها المختلفة نجد أنها قامت بتأدية عدة وظائف، ومنها:

أ — الوظيفة التعيينية:

ويُشارُ بها إلى تلك العناوين التي تصف مضمونها بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، وذلك لأن المتلقي لا يمكن أن ينكسر أفق توقعه، فمضمون القصيدة يأتي مطابقاً لإشارة العنوان، وذلك مثل: (صبي الكواء)[7]، فالمتلقي بمجرد قراءة العنوان يكون مضمون النص المركزي قد انكشف له: فهناك طفل قد يكون يتيم الأبوين وسَيِّدُهُ يقسو عليه وهو في حاجة إلى الراحة أو اللعب أو التعليم ... والشاعر متعاطف معه، لكنه مجتمع بلا قلب.
ونلاحظ أن تلك العناوين (التعيينية) ليس فيها كبير جهد مبذول من المبدع أولاً؛ لأنه خلاصة لما ظنه الشاعر أنه فحوى النص، فهو يلخص مضمون النص في عبارة قصيرة تُسمى 'العنوان'، وكذلك ليس فيه جهد مبذول من المتلقي؛ لأنها ''تقيد من حرية التأويل، وتؤثر سلباً على استراتيجية القراءة.''[8]

وهذه العناوين (إخبارية) تقوم بوظيفة (نفعية) لا تشي بأكثر من ذلك لا سلباً ولا إيجاباً، وكذلك لا تشير إلى التفصيلات، فهي عناوين (تلخيصية) لمضمون النص الأصلي.
ويلاحظ الباحث خلو عناوين المجموعات الشعرية من هذه الوظيفة، كما يلاحظ قلة هذه العناوين في قصائد 'العزب'، فهي تتوزع على عناوين قصائده كما يبين الجدول الآتي:

---
1 قطوس، سيمياء العنوان، ص٥٢.
2 يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ص١١٣.
3 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. الدار البيضاء – بيروت، دار توبقال، ٢٠٠٧م، ص٤٥.
4 الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص٧.
5 حمداوي، ''السيموطيقا والعنونة''، ص١٠٠.
6 حمداوي، ''السيموطيقا والعنونة''، ص١٠٦.
7 الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٣٥.
8 قطوس، سيمياء العنوان، ص٤٩

اسم الديوان	عدد العناوين	العنـــاوين التعيينية	النسبة
١ – أبعاد غائمة	٢٢	١٢	٥٤,٥٪
٢ – مسافر في التاريخ	٣٩	٧	١٨٪
٣ – أسألكم عن معنى الأشياء	٩	٣	٣٣٪
٤ – عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت	١٣	–	صفر ٪
٥ – فوق سلاسلي أكتبني	٣٧	٢	٥,٥٪
٦ – تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات	٤٨	٦	١٢,٥٪
٧ – أتنادى تحت سقف الكناية	٦٦	١٢	١٨٪
٨ – الخروج على سلطة السائد (تنويعات غنادرامية)	٥٢	٣	٥,٥٪
المجموع الكلي	٢٨٦	٤٥	١٥,٧٪

وبقراءة الجدول السابق يتبين لنا:

٥٥ قلة العناوين التعيينية في شعر 'العزب' بصفة عامة، فقد بلغت نسبتها حوالي ١٥,٧٪ من مجمل عناوين القصائد.

٥٥ بلغت أعلى نسبة تحقق في ديوان (أبعاد غائمة) وكانت نسبتها ٥٤,٥٪، وعندي أن ذلك راجع لأنه الديوان الأول للشاعر، وكانت مرحلة انتقالية بين الرومانسية والواقعية من ناحية – مع ملاحظة أنَّ عناوينه تكاد تخلو من الصبغة الرومانسية –، وكذلك لأنه لم يكن قد بلغ مرحلة النضج الشعري.

ومن قصائده ذات العناوين التعيينية: (رحلة صياد – صبي الكواء – مذكرات نشال سرق شاعراً – خواطر عانس – بائعة اليانصيب – أغنية للثوار – مرثية شاعر – أغنية حب لطفلي الأول 'راشد' – ...).

ففي قصيدته المعنونة (بائعة اليانصيب) يقول:

تبيـــعُ 'اليانـــصيبَ' ولا نـــصيبَ لهـــا وتنطلـــقُ
وتوُشـــكُ أنْ تبيـــعَ ســـواهُ راغمـــةً وتحـــترقُ
فخلـــفَ جـــدارِ بـــسْمَتِها يَـــصيحُ الجـــوعُ والأرقُ
وتبكـــي قـــصةٌ بيـــضاءُ خـــطٌّ ســـطورَها العَـــرَقُ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٣٨ – ٦٣٩

فهذه الفتاة تَمتهن بيع أوراق 'اليانصيب' لعلها تجد ما يسُدُّ رمقها، وعلى الرغم من كفاحها فقد لا يتحقق لها، مما قد يضطرها إلى بيع ما لا يُباع، فهي تجتهد (تبيع – العرق)، ولكن النتيجة (الجوع – الأرق – تبكي).

٥٥ يسيطر العنوان التعييني على حقلي المناسبات والاجتماعيات بصفة خاصة، مثل: (الفدائي – ٢٣يوليو ١٩٦٧ – الليل والغارات – موت أمي – إلى العقاد في ذكراه – العيد والحصار – ...).

ـ قلّت نسبة حضور العنوان التعييني في الديوانين الثاني والثالث، وانعدمت في الديوان الرابع وذلك بفعل تطور تجربة الشاعر ونضجها.

ـ على الرغم من أنَّ الوظيفة التعينية أبسط وظائف العنوان؛ لأنها لا تخوض في إثارة إشكالية بين العنوان والنص إلا أن (جينيت) يذكر "أنه بإمكان هذه الوظيفة أن تعمل دون وجود الوظائف الأخرى، ويؤكد أنها أهم وظيفة للعنوان."[1]

ب — الوظيفة الإغرائية:

إن العنوان — هنا — يقدم نفسه على أنه 'طُعْم'، فهو يدعو المتلقي بإلحاح مُحَبَّب أن يلج متاهات النص، وذلك بسبب تكثيفه وتشبعه بالدلالات والإيحاءات، وذلك لأن بنية العنوان الإغرائي تمثل المفتاح الجمالي التأويلي لبنية النص، فالعنوان هو (النص الأصغر) الذي يتجادل جمالياً وفكرياً مع (النص الأكبر) بنية النص نفسه، كما يقيم جدلاً فكرياً وجمالياً مع القارئ بصفته متلقياً للنص وعنوانه معاً.

وتشكل العناوين الإغرائية النسبة الغالبة من عناوين الشاعر 'العزب'، وبعد قراءة متأنية لعناوين قصائده، وجد الباحث أن تلك العناوين الإغرائية تجلّت في أشكال متنوعة أهمها:

١ — العنوان المقطوع:

فالشاعر يتخذ لقصيدته — عَمْداً — عنواناً غير مكتمل إمعاناً في التعمية والتلغيز، وجذباً لانتباه المتلقي، وذلك مثل: (إلى ... — عن امرأة أشبه بالوطن ووطن ... — إلى ... مع الشكر لساعي البريد).

٢ — العنوان الغامض:

وقد يكون الغموض ناتجاً عن استعمال عنوان عبارة عن كلمة واحدة لا يستطيع المتلقي أن يتنبأ بما تدل عليه، مثل (القطط)، فنحن لا نعرف هل يريد الشاعر القطط الحقيقية؟، أم يصف أطفالاً في براءة القطط؟ أم يريد رجالاً تمَّ تدجينهم؟ أم يصف نساءً كالقطط؟

وينتج الغموض المغري بالقراءة — أيضاً — من استعمال الكلمات الأجنبية في العنوان، مثل: (بورتيريه — من جنائزيات أوفيليا — من أحزان أنتيجونا — دموع بينيلوب — جدليات فاوست ومرجريت — ...)، وإذا كان المتلقون لا يتفقون في مدى وعمق ثقافتهم، فقد يثار البعض من ذكر الأعلام الأجانب، ففي قصيدة (دموع بنيولوب) يقول:

-: ولكنْ كيفَ راوغَتِ الوعولُ؟
-: يُقالُ: كانت حين يأتي الليلُ تنقضُ غَزْلَها وتُربِّتُ
الثوب المؤجَّلَ خلفَ وعدٍ لم يتمَّ ولنْ يتمَّ ..
-: ليَهْرَمَ العُشاقُ خلفَ الباب ..
-: أو يأتي الذي تتصالحُ الأضدادُ فيه .. ويورقُ السيفُ

---

[1] نقلا عن: نريمان الماضي. "العنوان في شعر عبد القادر الجنابي". موقع (إيلاف) في ٢٦/١٢/٢٠٠٥م.
http://www.elaph.com/ElaphWeb/ElaphLibrary/2005/12/115872.htm.

المثقفُ في يديه .. ويرقصُ المغلوبْ !!

الخروج على سلطة السائد تنويعات غنادرامية، ص٧٣

و(بنيولوب) هي تلك المرأة الجميلة التي تودد لها الكثير من نبلاء إيثاكا والجُزر المجاورة زاعمين أن أوديسيوس لن يعود مطلقًا ولكنها رفضت الزواج مرة أخرى، وظلت لمدة ثلاث سنوات تصد خاطبي ودها مستخدمة في ذلك خدعة. كانت تزعم أنه ينبغي عليها أولاً حياكة ثوب، ولكنها كانت تنقض في كل ليلة ما حاكته في ذلك اليوم[1].

وقد تتسبب حيادية العنوان في غموضه مثل (رقم صفر)، وكذلك تتسبب كثرة الإيحاءات والدلالات وتكثيفها في غموض العنوان مثل (الممثل وقداس العصيان الفيزيقي – التخارج خلف طقس القبيلة – كتابات في وهج الظل المطارد – ...).

٣ – العنوان الاستعاري:

من مثل عناوينه: (انزياحات حتى لا يقرأك القمر – وأسأل عنك أسألتي – بطاقة متوحشة – بقع في قماش نيىء – أغنية للشلال الأعمى – ...).

٤ – العنوان الانزياحي:

وهو العنوان الذي يحمل المفارقة، و'المفارقة' في العنونة غواية تبعث في نفس المتلقي قلقاً ما، هذا القلق ناتج عما يثيره العنوان من تساؤلات فلا يقر للمتلقي قرار حتى يغوص في أعماق النص الأصلي، مثل:(أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلَّفَ طوفان العصر القادم – مرثية في زمن انتظار الموت – يوميات مسافر إلى الوراء – بساتين الحكايا المجدبة – وأسأل عنكِ أسألتي – فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد – ...).

يقول الشاعر في قصيدته (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد):

لا يدي تملكُ أنْ تهتف،
لا يملكُ شِعري أنْ يُرى في الحفلِ،
لا أملكُ أنْ لا أُصبحَ المنشقَّ،
في أرضِ المقولاتِ التي تُنتجُ ردَّهْ !!
الذي يَخرجُ للطوفان،
إما أنْ يرى الطوفانَ طوبى الرَّبِّ،
أو يملكَ صدَّهْ !!
يا أحبَّائي:
حكيماً لستُ أرضى أنْ أكونَ الآنَ،
طاعوناً يصيرُ الفارسُ الصائرُ وحدَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٨٤ – ١٨٥

---

[1] انظر هوميروس. الأوديسة. ترجمة دريني خشبة. القاهرة. دار الكتب الأهلية. ١٩٤٥م

فالمفارقة (irony) واضحة في العنوان (غامضة واضحة — قديم جديد)، والملاحَظ في السطور السابقة سيطرة بنية النفي عليها (لا يدي تملك – لا يملك شعري — لا أملك — لا أصبح — لست أرضى) نفي أن يسير الشاعر كما يسير غيره مع كل التيارات، فهو لا يهتف، وليس شعره شعر محافل، وهو لا يريد أن يرتدي مسوح الحكماء في قمة المأساة، وإنما هو يتصدى لطوفان المهازل. فهو 'طاعون' يقضي على الفساد والفوضى والظلم.

ولا بُدَّ أن أؤكد أن هاتين الوظيفتين (التعينية — والإغرائية) ليستا الوحيدتين في شعر 'العزب'، فهناك الوظيفة (الإحالية أو التناصية) أي التي تحيل إلى نص أو نصوص أخرى، والوظيفة (الوصفية) أي التي تصف موضوعها، أو تصف جنس القصيدة، لكنَّ الوظيفتين (التعيينية والإغرائية) هما الأكثر بروزاً في شعره.

بنية المفارقة

المفارقة جزء من طبيعة الحياة كلها؛ لأن الحياة من حولنا مليئة بالخلل والتناقضات، والأقوال والأفعال والأحداث غير المُبرَّرة، بل إنَّ هذا التناقض/ المفارقة كثيراً ما يكون داخل النفس الإنسانية، وليس خارجها فحسب. وإذا كانت المفارقة جزءاً من الحياة والنفس، فإنها — كذلك – جوهر في الأدب، فهي تعكس وظيفته النهائية التي تقوم على الصراع بين الذات والموضوع، الداخل والخارج، الوجود والعدم.

يقول أحد النقاد: ''إن المفارقة ظاهرة أساسية في الطبيعة الإنسانية، وتكاد تكون سلسلة المقابلات هي أبرز السلاسل التي تنظم الحياة فلا كِبَر إلا وله صِغَر، ولا أول إلا وله آخر، ولا نوم إلا وله يقظة. والإيقاع الفطري عند المبدع هو الذي يقوده بالضرورة إلى ربط هذه الإدراكات بعالمه الشعري، ثم يقوده بالضرورة إلى لغةٍ تحتويها ليحقق التوافق بين الصياغة والعالم دون أن يفقد في هذه العملية ذاتيته التي قد تمايز بين عناصر المفارقة فتزيد في هذه، وتنقص في تلك.''[1]

والشاعرُ جزءٌ من عالمه الكبير، وشِعره نوع من خَلْق العالم باللغة، واللغة في الشعر تجلٍّ 'خاص' تنبني عليه رؤية 'خاصة' للعالم والأشياء التي تُعتبر المفارقة جزءاً أساسياً منها. ولذا تُعَدُّ المفارقة تقنيةً من تقنيات ذلك الخَلق الخاص باللغة، وتعتمد – بوصفها تقنيةً شعرية لغوية – على تشكيلٍ يُفَجِّرُ في اللغة الشعرية كوامنها؛ للتوصل إلى عملٍ إبداعي يواجه الضرورة في الواقع، ويوقظ الوعي في المتلقي، ويكشف عن زيف كثير من مُسلَّمات هذا الواقع. يقول الشاعر محمد أحمد العَزَب في قصيدة (قراءة في شواهد الأسماء والأفعال) مبرزاً وجود التناقض داخل النفس الإنسانية:

ونحنُ محشوون بالأضدادِ ..
صوتُنا صدىً ..
وحبُّنَا جِنْسٌ ..
ووعيُنا خُرَافةٌ ..
وفِكرُنَا حشيشْ !!
وتزعمونَ ..
أننا نعيشْ !!
وبيننا وبينَ أنْ نكونَ نحنُ .. دائماً ..
محاكمُ التفتيشْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة. ص٢٠٨

[1] محمد عبد المطلب. بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي. القاهرة. دار المعارف. ١٩٨٨م. ص٤٥١.

فالمفارقة — هنا — ترتبط بتجربة المبدع، وبالتناقض داخل ذاته، وداخل مجتمعه فكيف يزعم المجتمع أنه يحيا حياة كريمة إذا كان محشواً بالأضداد؟! لقد بدأ الشاعر بجملة اسمية تقريرية (ونحن محشوون بالأضداد)، ليدل على أن هذا هو حالنا الثابت والدائم، وليس هذا التناقض حادثا، أو جديداً علينا. ثم أتى بالتفصيل بعد الإجمال الذي يتضمن — أيضاً — معنى التعليل، فالصوت ليس أصيلاً، إنما هو رد فعل؛ لأننا لا نملك جرأة المبادرة، وحبُنا الطاهر صار جنساً، ففقدنا وَعْينا، وغَيَّبْنا فكرنا، لتحتل الخرافة والدجل مواقع الصدارة. ويا للمفارقة ... لازلنا نزعم أننا نعيش ! !

ونلحظ أنَّ حِسَّ الشاعر بالمفارقة لا يقتصر على رؤية الأضداد ووصفها في إطار المفارقة، بل في قدرته على إعطائها صورة في الذهن أولاً، ثم مطاردتها في الحياة والواقع، ثم التعبير عنها في خصوصية رؤيوية وتعبيرية. ولذا جاءت نتيجة تلك التناقضات التي نحيا بها وفيها:

ويبدأُ السُّقوطُ:
يسقطُ التاريخُ ..
تسقطُ الحضارةْ ! !
وتسقطُ الألوانُ في اللوحاتِ ..
يسقطُ المدى وتسقطُ البكارةْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٠٨

وهنا يبرز دور المفارقة في بناء تصورنا لذلك العالم المليء بالتناقض، وكما يقول 'ميويك': ''لولا وجود المفارقة كأداة أدبية، لما استطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يُخلق من أجله بالذات.''[1]

وأما عن مصطلح (المفارقة) فقد انتبه دارسو النقد الأدبي العربي — أخيراً — إليه، وتعددت الأبحاث حوله نظرياً وتطبيقياً — وإنْ كانت تلك الدراسات لا تزال قليلة –، والفضل في ذلك يرجع إلى دراسات رائدة في هذا المجال[2]، وذلك على الرغم من توافر مادة غزيرة تناولت المفارقة في الكتابات النقدية الغربية.

وقد مر مصطلح المفارقة بمراحل متعددة، كما دار في فكر كثير من النقاد والباحثين، وعلى ألسنتهم ابتداءً من أفلاطون إلى عصرنا الحاضر، مما أكسبه أقنعة كثيرة مختلفة تَعَذَّرَ معها توصيف المصطلح بصورة محددة دقيقة، ولا غرو في ذلك؛ فوعي الإنسان العادي بالمفارقة وقضاياها قديمٌ قدمَ وجوده على الأرض، وإنْ لم يُطلق عليها ذلك الاسم: 'المفارقة'.[3]

---

[1] سامية محرز، ''المفارقة عند جيمز جويز واميل حبيبي''، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ع (٤)، ربيع ١٩٨٤م، ص٣٥.

[2] انظر:
- سيزا قاسم، ''المفارقة في القص العربي المعاصر''، مجلة فصول، مج (٢)، ع (٢) مارس ١٩٨٢م.
- نبيلة إبراهيم، ''المفارقة''، مجلة فصول، مج (٧)، ع (٣، ٤) أبريل سبتمبر ١٩٨٧م
- دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ط ٢، ١٩٨٧م (وقد أضافها المترجم إلى: موسوعة المصطلح النقدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج (٤)، ١٩٩٣م)

[3] تتبع تطور مفهوم 'المفارقة' عدد من النقاد أهمهم:
- محرز، ''المفارقة عند جيمز جويز واميل حبيبي''، ص٣٣.

وهذا ما تشير إليه إحدى الناقدات بقولها: ''الحقيقة أنَّ هذا المصطلح – تحديدًا – سبَّبَ جدلاً واسعًا حوله في الغرب، فهو مصطلح غامض وشائك ويثير الالتباس، فهو أشبه بجسد قُطِّعَت أوصاله دونما اتفاق مسبق، ووزعت بين العديد من اللغويين والفلاسفة والبلاغيين، وآخرين تداولوه بأشكال مختلفة، وطوروه بحيث أصبح له في كل سياق يرد فيه معنى مختلف وجديد.''[1]

وإذا أردنا الولوج إلى تعريف (المفارقة irony)، فإننا لن نعثر على تعريف جامع مانع لها، ومن 'المفارقة' أن تلك الصعوبة في تعريف هذا المصطلح ليست راجعة إلى حداثته، أو إلى قلة تعريفاته، بل على العكس يرجع ذلك إلى العمر المديد للمصطلح ''فسقراط هو صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ.''[2]، بل إنَّ من الباحثين مَن يُرجع المفارقة إلى ما قبل وجود الإنسان على الأرض، يُرجعها إلى (آدم) — عليه السلام — الذي نُهي عن الأكل من الشجرة، فأكل منها[3]. وترجع الصعوبة — أيضاً — إلى كثرة التعريفات وإنشائيتها وتناقضها[4]، وكذلك إلى كثرة تفريعات المفارقة وأنواعها التي وصلت إلى تسعة وعشرين نوعاً.[5] وسوف يعمد الباحث إلى تعريف المفارقة معجمياً، ثم عند بعض النقاد العرب القدامى، ثم عند بعض النقاد العرب والغربيين المحدثين.

وبالنظر في معاجم اللغة مادة (فرق)، نجد: ''الفَرْق: خلاف الجَمْع (...) يُقالُ: فَارَقَ الشيءَ مُفَارَقةً أيْ: بَايَنَهُ، (...)، وتفَارَقَ القَوْمُ: فَارقَ بَعضُهُم بَعْضاً (...)، والفِرْق: القِسْم.''[6] وفي القاموس المحيط: ''فَرَقَ بينهما فَرْقاً وفُرْقاناً بالضم: فَصَلَ. و{فيها يُفْرَقُ كلُّ أمر حكيم}، أي: يُقْضى. {وقُرْآناً فَرَقْناهُ}: فصَّلْناهُ وأحْكَمْناهُ. {وإذ فَرَقْنا بكُمُ البَحْرَ}: فلَقْناهُ. {والفَارِقاتِ فَرْقاً}: الملائكةُ تَنْزِلُ بالفَرْقِ بينَ الحَقِّ والباطِل. والفَرْقُ: الطَّريقُ في شَعْرِ الرأس، (...)، والفاروق: (عُمَرُ بنُ الخَطَّاب، رضي الله تعالى عنه)، لأنه فَرَقَ بين الحَقِّ والباطِل، (...) فَفَرَقَ بين الإيمانِ والكُفْرِ. والتِّرْياقُ الفاروقُ: أحمدُ التَّراييق، وأجَلُّ المُرَكَّباتِ، لأنه يَفْرُقُ بين المَرَضِ والصِّحةِ. والمَفْرِق من الطريقِ: المَوْضِعُ الذي يَنْشَعِبُ منه طَريقٌ آخَرُ، ج: مَفارِقُ. ووقَّفْتُه على مَفارِقِ الحديثِ: وجُوهِه ...''[7]

وبعد استعراض مادة (فرق) في المعاجم، نجد أنها تسير في خط دلالي واحد، وهو (البُعْد، والبَيْن)، وغالباً ما يكون هذا (البُعد) بين أمرين متناقضين كالحق والباطل مثلاً. وإذا أنعمنا النظر في التراث

– إبراهيم، ''المفارقة''، ص١٣١ وما بعدها.
– ميويك. المفارقة وصفاتها، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٩٣م.
– سامح الرواشدة. فضاءات الشعرية، عمّان، المركز القومي للنشر، ١٩٩٩م. ص١٣.
– خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، عمّان، دار الشروق، ١٩٩٩م، ص٢٢.

[1] نجاة علي، ''مفهوم المفارقة في النقد الغربي''. مجلة نزوي، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، ص ع (٥٣) يناير ٢٠٠٨م. ص٧١.
http://www.nizwa.com/volume53/dr6.html.

[2] نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق. القاهرة. مكتبة غريب، د.ت، ص١٩٦.

[3] إبراهيم. ''المفارقة''، ص١٣١.

[4] إبراهيم، ''المفارقة''، ص١٣١.

[5] أمل نصير، ''المفارقة في كافوريات المتنبي''. مجلة أبحاث اليرموك، مج (١٥)، ع (٢). ١٩٩٧م، ص١٢

[6] ابن منظور، لسان العرب. مادة (فرق).

[7] الفيروزابادي. القاموس المحيط، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م. مادة (فرق).

العربي البلاغي والنقدي، فلن نجد لمصطلح (المفارقة) — بهذا اللفظ — وجودا [1]. تقول نبيلة إبراهيم عن المفارقة: "إنه فن بلاغي لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له." [2] ويقول محمد العبد: "ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة: لغوية وبلاغية من ذكر مصطلح المفارقة." [3]

وكذلك فإن لفظة (المفارقة) لم ترد في القرآن الكريم، ولكنّ "مشتقات الجذر 'فَرَقَ' وردت اثنتين وسبعين مرة في القرآن الكريم، كلها جاءت في عكس معنى 'الجمع'." [4]

وقد وجد الباحث إشارة إلى (المفارقة) عند علي بن محمد الجرجاني (ت ٨١٦هـ) على أنها: "هي الجواهر المجردة عن المادة القائمة بنفسها." [5] ونلحظ هنا ازدواجية الدلالة، فالمفارقات أصول قائمة بنفسها، ومع ذلك تعطي نواتج مغايرة لما هي عليه في أصل دلالتها الحقيقية. إذن فالمفارقة تعتمد على "وجود الضد، وتُقِرُّ — في الوقت نفسه — بضرورة المعنى الحرفي، أو الادعاء بالصدق ضمن الإيماءة المفارقة نفسها." [6]

وإذا كان تراثنا يخلو من مصطلح (المفارقة)، فإن ذلك ليس عيباً، ولا أمراً غريباً، فكثير من المصطلحات الحديثة التي تدور في حقل النقد الأدبي الآن مثل: (الرواية — التناص — الانزياح ...) لم تكن موجودة في التراث، ولكنّ القضايا التي تحملها كانت حاضرة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى (المفارقة)، ومن هنا كان البحث عن "روح مصطلح المفارقة في التراث العربي أجدى من البحث عن ثوبها (...)، فروح المفارقة لم تبارح يوماً تراثنا البلاغي." [7]

ولقد حفلت المصنفات البلاغية القديمة بمصطلحات كثيرة نابت عن استخدام مصطلح 'المفارقة' (تسميةً)، ولكنها حملت مضامينها، وأبانت عن تلك المضامين بمدلولاتها المختلفة، ومنها: التورية، والتعريض، وتجاهل العارف، والتشكيك، والإلماع، والمدح في معرض الذم، والذم في معرض المدح، والمغالطة، والتهكم، والهزل الذي يراد به الجد. إذ لا تبين هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالاتها من الألفاظ الظاهرة للمتلقي، ولكن يتم التوصل للدلالات بعد الالتفاف إلى الألفاظ داخل السياقات. [8]

---

[1] تتبع أحد الباحثين المصطلح في (المثل الثائر) لابن الأثير، و(العمدة) لابن رشيق، و(منهاج البلغاء) لحازم القرطاجني، و(معجم النقد العربي القديم) لأحمد مطلوب، فلم يجده. انظر:
- سليمان. **المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق**، ص٢٢.

[2] إبراهيم. **فن القص في النظرية والتطبيق**. ص٢١٨.

[3] محمد العبد، **المفارقة القرآنية: قراءة في بنية الدلالة**. القاهرة، مكتبة الآداب، ط (٢)، ٢٠٠٦م، ص٢٠.

[4] ناصر شبانة. **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٢م، ص٤٨.
◦ راجع على سبيل المثال سور: الشعراء (١٢٦)، الكهف (١٨)، القيامة (٢٦)، الطلاق (٦٥).

[5] علي بن محمد الجرجاني. **التعريفات**. بيروت. مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٨٥م، ص٢٤٠.
◦ لم يجد الباحث ذكراً للمصطلح في معجم (الكليات) للكفوي (ت ١٠٩٤هـ)، ولا في معجم (كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) للتهانوي (ت ١١٥٨هـ). وقد ورد المصطلح في بعض المعاجم الحديثة، انظر:
- جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**. ببيروت. دار الكتاب اللبناني — مكتبة المدرسة، ١٩٨٢م، ج (٢)، ص٤٠٢.
- مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٧٤م، ص٣٧٦.
- سعيد علوش. **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. بيروت. دار الكتاب اللبناني. ١٩٨٥م. ص١٦٢.

[6] وليم راي. **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوسف عزيز، بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧م. ص٢١٠.

[7] شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص٢٩.

[8] لتعريف هذه المصطلحات انظر على سبيل المثال:

فإذا انتقلنا إلى النقد الحديث، نجد مصطلح 'المفارقة' يتردد أكثر ما يتردد في حقل الدراسات الأسلوبية. وقد تعددت تعريفاته في النقد الغربي، يقول ميويك (muecke): ''والمفارقة بهذا المعنى طريقة في الكتابة، ترغب في أن يظل السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود. فثمةَ إرجاءٌ أبدي للمعنى المقصود؛ فالتعريف القديم للمفارقة – قول شيء والإيحاء بنقيضه – قد تجاوزته مفهومات أخرى كثيرة، منها مثلاً أن المفارقة هي قول شيء بطريقة تستفز عدداً لا نهائياً من التأويلات المختلفة.''[1] فميويك يلغي المفهوم القديم للمفارقة لبساطته وابتعاده عن الشعرية. أما المفهوم الجديد الذي يثبته (قول شيء بطريقة تستفز عدداً لا نهائياً من التأويلات)، فهو الذي يفتح باب الشعرية على مصراعيه، ويساعد في فاعلية قراءة المتلقي للعمل الشعري. وهي عند كلينث بروكس (Cleanth Brooks): ''لغة الفكر والصلابة والبراعة وسرعة الخاطر.''[2]

وعند الرجوع إلى «قاموس أكسفورد» وجدناه يشير إلى أن مصطلح (Irony): ''مشتق من الكلمة اللاتينية (Ironia) التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن قصد، وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

١– هو شكل من أشكال القول يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة، ويأخذ – عادة – شكل السخرية حيث تستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذم والهجاء.

٢– نتاج متناقض لأحداث كما في حالة السخرية من منطقية الأمور.

٣– التخفي تحت مظهر مخادع أو الادعاء والتظاهر، وتستخدم الكلمة – بشكل خاص – للإشارة إلى ما يسمى بـ «المفارقة السقراطية» من خلال ما عُرف بفلسفة السؤال، وكان سقراط يستخدمها ليدحض حجة خصمه.''[3]

ويلخص أحد الباحثين تعريفات المفارقة فيما يأتي:

- معجم أكسفورد المختصر: ''المفارقة تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة.''
- أوجست شليجل: ''المفارقة شكل من النقيضة.''
- دي.سي.ميويك: ''قول شيء دون قول حقيقة.''
- صموئيل جونسون: ''طريق من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً، أو مضاداً للكلمات.''
- صموئيل هانتز: ''نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها؛ وذلك لأن التنافرات

– يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٠م.

– الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت. دار الكتاب اللبناني، ط (٥)، ١٩٨٣م.

– أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد. مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م.

1 ميويك. المفارقة. ص٣٦

2 كلينث بروكس. ''لغة المفارقة''. ترجمة محمد منصور أبا حسين. مجلة الدارة، عدد (٢). السنة (١٦) ١٤١١هـ، ص١٧١

3 The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, Prepared By William little, H. W. Clarendon Press, (1956), p.1045.Fowler, J. Coulson, Revised and Edited by C.T. Onios, Oxford, At the

جزء من طبيعة الوجود.''

- آلان رودي: ''المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل هي مسألة رؤية مزدوجة على صفحة واحدة.''
- رولان بارت: ''المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدد الدلالات) قائماً.''
- ماكس بيربوم: ''المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً.''
- ماريك فينلي: ''المفارقة علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات.''
- البلاغيون الجدد: ''المفارقة صيغة من الصيغ الثلاث:

أ) الباث يقول شيئاً، بينما هو يعني شيئاً آخر.

ب) الباث يقول شيئاً، بينما شيء آخر يفهمه المتلقي.

ج) الباث يقول شيئاً، بينما يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.''[1]

ومن خلال تأمل التعريفات السابقة للمفارقة نجد أنَّ هناك عناصر مشتركة تجمعها تتلخص في:

''أولاً: الكلام الذي يتم تنسيقه في منظومة معينة بحيث يؤدي الدال في هذه المنظومة مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي.

ثانياً: الرسالة، وهي ما تحمله المفارقة من المعاني أو الدلالات النقيضة للدلالة المعجمية الظاهرة، أو ما تود المفارقة أن تحققه في نفس صاحب البصيرة من رؤية.

ثالثاً: صاحب البصيرة، وهو الطرف الذي تحقق رسالة المفارقة نفسها لديه، وينحصر في الباث والمتلقي والضحية''[2]

وفي النقد العربي الحديث — الذي لا يزال يحتاج إلى دراسات جادة للمفارقة — نجد تعريف سيزا قاسم للمفارقة على أنها: ''تعبير غير مباشر يقوم على التورية.''[3]

كما تعرفها على أنها: ''لُعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً.''[4]

وبتأمل هذين التعريفين، نجد شدة ارتباطهما باللغة نفسها وبطريقة استخدامها، فالمفارقة تتحقق حين يُقال الشيء، لكنه لا يُقال، وكذلك حين يكون القصد مفهوماً لكنه غير جلي، كما يجزم التعريف الثاني بدور العقل في تكوينها.

---

[1] سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق. ص١٧، وما بعدها.

[2] سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق. ص١٨.

[3] قاسم، ''المفارقة في القص العربي المعاصر''، ص١٤٣.

[4] قاسم، ''المفارقة في القص العربي المعاصر''، ص١٤٤.

والحق أن دراسة 'نبيلة إبراهيم' للمفارقة تظل أدق وأشمل الدراسات، لعمق رؤيتها، وتناولها للموضوع نظرياً وتطبيقياً، وتعليقها – بفهم نافذ – على ما تأتي به من شواهد ونُقول، وكل ما بعدها من دراسات عالة عليها، وقلما يضيف أحد جديداً. وهي ترى أنَّ المفارقة ''تعبير لغوي بلاغي يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ. – لُعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة، وقارئها على نحوٍ يقدم فيها صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي.''[1]

ونستنتج من التعريفين السابقين أن المفارقة:

- صنعة لغوية.
- الكلام الذي يقول شيئاً ويعني غيره.
- رفض المعنى الحرفي لصالح معنى أبعد.
- **لا بد من الجزم بدور العقل في صنعها، وفي تلقيها وتأويلها.**
- **للمفارقة طرفان يتجاذبانها: المبدع والمتلقي.**

وتحدد الناقدة نفسها عناصر المفارقة في أربعة أمور:

''أولاً: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد المستوى السطحي للكلام على نحو ما يُعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يُعبر عنه والذي يلح القارئ على اكتشافه.

ثانياً: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.

ثالثاً: غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

رابعاً: لا بد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون الضحية هي (أنا) الكاتب، أو الـ (أنت)، أو (الآخر).''[2]

ويبين أحد النقاد أنَّ استخدام المفارقة في الشعر له ثلاثة أغراض:

'' أ – إن المفارقة تباغت القارئ وتجفله [تدهشه] وبالتالي تثير انتباهه.

ب – إن المفارقة تحفز القارئ إلى التفكير والتأمل في موضوعها.

ج – تمتع القارئ 'انفعالياً'؛ لأنها تمنحه حساً باكتشاف علاقات خفية في القصيدة.''[3]

٭٭ أنواع المفارقة:

للمفارقة أنواع كثيرة وصلت – كما أسلفنا – إلى تسعة وعشرين نوعاً، والمشكلة أنَّ تلك الأنواع ليس بينها حدود واضحة فاصلة، ولذا سيكتفي الباحث بنوعين اثنين كبيرين من المفارقات هما: المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، ومن خلال تطبيقاتهما على شعر 'محمد أحمد العزب' سوف يتخذان مظاهر عديدة من المفارقات.

---

[1] إبراهيم، ''المفارقة''، ص١٣٢.

[2] إبراهيم، ''المفارقة''، ص١٣٣ باختصار.

[3] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م، ص٢٧.

أولاً: المفارقة اللفظية:

تُعرَّف المفارقة اللفظية (verbal irony) على أنها: "شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف – غالباً – المعنى السطحي الظاهر."[1]

وقد يُسميها البعض (مفارقة الأضداد)[2]، أو (مفارقة المقابلة)[3] وتتزيا هذه المفارقة أشكالاً كثيرة، أهمها:

أ – مفارقة التضاد والمقابلة:

التضاد سمة الوجود، ومادام سمة الوجود فهو أساس التقابل في اللغة، وهذا ما يؤكده عبد الرحمن بدوي بقوله: "والوجود في مشاقة مع ذاته.. التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحققه. والتغير معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشيء إلى ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود.. وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك.. ومنطق الوجود يجب – من ثمّ – أن يكون جارياً على نحو ديالكتيكي. ولذا كان الديالكتيك بمعنى السياق المنطقيّ من الموضوع إلى نقيض الموضوع، صحيحاً في التعبير عن حقيقة الوجود، وهو وحدة المنطق الوجوديّ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض، وهو المنطق الارستطاليّ، فإنّ هذا المنطق مجرد فكر مثاليّ."[4] ونستنتج من ذلك أنّ الوجود نسيج من الأضداد، وما دام نسيجاً من الأضداد، فإنّ الوجود كلّه طباق وتقابل خصب، ومن هنا ينقلنا الفيلسوف من المفهوم الخاص للتضاد إلى المفهوم العام، إذ يربطه بالوجود بأكمله.

ويُعَرِّف البلاغيون التضاد (المطابقة – الطباق) على أنه "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة."[5] وأما 'المقابلة' فهي: "أنْ يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب."[6]

تبدأ مفارقة التضاد عند الشاعر محمد أحمد العَزّب بالعناوين، وهذه إحدى الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لإنتاج شعريته، ومن ذلك (بساتين الحكايا المجدبة)[7]، فالشاعر جَمَعَ في عنوانه بين المتناقضات، فلفظة (البساتين) توحي بجمال الطبيعة من خُضرة ومياه وتنوع في الأشجار والثمار، وهذا التنوع ينعكس على (الحكايا) فهي حكايا كثيرة منوعة، لكنه يصدمنا – فنياً – عندما يأتي بنعت (المجدبة) الذي لا يتوافق مع ما سبق (بساتين)، فالجدب هو "المكان اليابس لانقطاع المياه عنه، وهو الشيء المعيب المذموم، والعام الجدب: المَحْل الذي لا مرعى فيه."[8] وتنفك شفرة العنوان عندما نطأ تضاريس النص، فنجد المحصلة النهائية أن تلك (البساتين) تستحق ذلك الوصف (الجدب) لأن

---

[1] العبد. المفارقة القرآنية قراءة في بنية الدلالة، ص٥٤.

[2] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص١٥.

[3] علي عشري زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة النصر. ط (٣)، ١٩٩٣م، ص١٤٨.

[4] عبد الرحمن بدوي. الزمن الوجودي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط (٢)، ١٩٥٥م، ص٢٤ – ٢٦.

[5] القزويني، الإيضاح، ص٤٧٧.

[6] القزويني، الإيضاح، ص٤٨٥.

[7] الأعمال الشعرية الكاملة. ص٤٩٩.

[8] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مادة (جدب).

أصحابها صيادو ذباب، وشحاذو اغتراب، وحشاشون في صحراء الضباب، وانهزاميون يقودون أمتهم إلى الوراء.

وللتضاد طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء، والتحوّل والتفاعل، وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة، ففي التضاد تغيير وكسر لحركة المألوف، وفيه — كذلك — انحراف عن أفق توقع القارئ من مثل (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد!!)[1] والمفارقة التضادية واضحة هنا، فهذه الخطبة هل هي غامضة أم واضحة؟ ولماذا قدَّم الشاعر (غامضة) على (واضحة)؟ وهذا الثائر هل هو قديم أم جديد؟ ولماذا قدَّم الشاعر (قديم)، على (جديد)؟

فمن يقرأ هذا العنوان (فقرات من خطبة غامضة واضحة لثائر قديم جديد!!) يعرف أنها ليست خطبة كاملة بل هي (فقرات) إذن فالشاعر لم يقل كل ما عنده، لكن تلك الـ (فقرات) يبدو أنها ستكون كافية لتوصيل ما يريده الشاعر. ثم يصف الشاعر الخطبة بأنها (غامضة) ثم يتبع ذلك بنعت مفاجئ ومضاد للغموض (واضحة)، وهنا يبرز دور التضاد في إظهار التوتر والصراع، فهل يُكني الشاعر بما في نفسه ولا يصرح؟ فتكون الخطبة غامضة؟ أم يصرح بما في نفسه لتكون الخطبة واضحة؟ أم يجمع بين الأمرين فيبدأ بالغموض ثم يختم بالتوضيح؟

وقد لجأ الشاعر للأمر الأخير وهو أن يبدأ بالغموض ثم يصرح بما فيما نفسه، ويظهر ذلك من آخر مقطع في القصيدة حيث يقول:

لا يهمُّ الآنَ ..
أنْ يُذبحَ ديوانٌ من الشِّعر،
يهم الآنَ ..
أنْ تُذبحَ في الأرض الخياناتُ،
وفي الناس البَلادَةْ !!
قوِّسُوا حولي،
أنا الآتي،
أنا الكُلُّ الذي يسكنُ في الكُلِّ
أنا الجيلُ الشَّهَادةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٦

ويستمر ذلك العنوان في رسم المفارقات، فنعرف من خلاله أن هذه الخطبة لـ (ثائر) هو الشاعر نفسه، أو هو كل وطني يحب بلاده، أو هو الجيل الجديد الذي يطمح إلى التغيير والتطلع إلى الأفضل حتى ولو كلَّفه ذلك (الشَّهادة)، ثم يوصف ذلك الثائر بصفتين متناقضتين (قديم جديد) ولعل ذلك يوضح لنا أن الثوار قديماً وحديثاً أهدافهم واحدة، فإذا كانوا يعنون قديماً من الظلم وكبت الحريات، فهم حديثاً يعانون نفس الأشياء، وإذا كان الثوار قديماً يدعون إلى الحرية وإلى رقي شعوبهم، فهم حديثاً كذلك. وتكثر مثل هذه العناوين المفارقة في شعر العَزَب من مثل: (وأسأل عنك أسئلتي)، (أنتِ

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٣.

لا أنت)، (أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلّف طوفان العصر القادم)، (الرقص على جثث الأشياء)، (عن الشيء واللاشيء)[1].

وننتقل الآن من العنوان (النص المصغر) إلى القصيدة (النص الشعري) لاستجلاء آليات المفارقة اللفظية، يقول العَزَب:

وقد أغتدي ..
والمغولُ يجُوسون في رئتيّ،
بقيدِ الأوابدِ،
وَغْدِ الجَنَانْ !!
مِكَرٍ ..
مِفَرٍ ..
يَكِرُّ ..
أفِرُّ ..
ويُقْبِلُ ..
أُدبرُ ..
يلتحمُ النَّسرُ والبطُّ ..
وقتاً .. ركيكاً .. ركيكاً
ويسترخيانْ !!
ويقرأُ ..
(توراةَ فتحٍ جديدٍ) ..
ونقرأُ نحنُ ..
تواشيحَ محوِ كيانِ الكيانْ !!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٤٦ – ٢٤٧

وهذه السطور العَزَبية من قصيدة عنوانها (مُعَلَّقَة جديدة لامرئ قيس جديد)، ونحن نلحظ المفارقة ابتداءً من العنوان، فـ 'المعلقات' جاهلية الزمن، وليست هناك معلقات جديدة لعصرنا، وامرؤ القيس انتهى زمنه، فما الذي جعل شاعرنا يعيد العصر الجاهلي بمعلقاته وشعرائه؟ إن الشاعر يهدف – من خلال ذلك – إلى إدانة عصره بأشعاره وشخوصه، كما رفع قدر العصر الجاهلي بأشعاره وشخوصه.

وجرياً على عادته التي لا تفارقه، فإن الشاعر العَزَب يرفع راية التمرد في وجه الضعف العربي، فيرمز لـ 'اليهود' بـ 'المغول' في همجيتهم وطغيانهم، وهم (يجوسون) بإيحائها في حرية التدمير والإبادة، والتي توحي – أيضاً – بانعدام المقاومة العربية، وكذلك تكتسب تلك اللفظة ظلالاً خصبة

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٢٨ – ١٣٥ – ٣٣٣ – ٤٥٠ – ٥٣٧.

لأنها تتناص مع قوله تعالى: ''فَجَاسُوا خِلالَ الدِّيَار''[1]، فعندما أفسد بنو إسرائيل في الأرض، أرسل الله عليهم عباداً أقوياء أذلوهم، وأذاقوهم الويلات. قال المفسرون: ''تملكوا بلادكم وسلكوا خلال بيوتكم، أي: بينها ووسطها، وانصرفوا ذاهبين وجائين لا يخافون أحداً.''[2]

إذن فهناك إسقاط فرضته اللفظة القرآنية (فجاسوا). وهو أننا خالفنا منهج الله، فسلط الله علينا اليهود 'يجوسون' في أرضنا، بل في عقولنا، ونحن لا حول لنا ولا قوة.

ونحن في هذه السطور نسمع صوتين: صوت امرئ القيس، وصوت العَزَب، فامرؤ القيس يصف فرسه الأسطوري بقوله:

وقَدْ أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها ... بِمُنجرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبِرٍ معاً ... كجُلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ

فهو يصحو مبكراً يطارد صيده بفرس سريع يجعل الصيد عاجزاً لا يبرح مكانه، وأما صوت العزب فيجعل العدو يهاجمنا مسرعاً فيشلُّ حركتنا. وهكذا تؤدّي الأضداد إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات. فهنا — أيضاً — صورتين يصنعهما التضاد: صورة العدو منفرداً يكر ويفر بكل حرية (يجوس)، ثم صورة مشتركة فيها العدو يكر، ونحن – لاحظ فعلنا السلبي – (نفرُّ)، وهو (يُقبل)، ونحن (ندبر). والنتيجة: تتواصل فتوحات العدو في أرضنا، ونحن نتسلى بقراءة التواشيح والدعاء على العدو!!

ونلحظ في السطور السابقة أن الشاعر يزاوج بين التضاد الاسمي (مكر × مفر) وبين التضاد الفعلي (يكر × أفر / يقبل × أدبر)، وتتجلّى فاعلية التضاد التحويلية حيث يجتمع السلبيّ (موقف العرب) إلى جوار الإيجابيّ (موقف العدو) في معادلة الهزيمة/ النصر في وقت واحد. فالتضاد يستدعي حركة داخلية تفجِّر الدلالات التي تقوم بنقض الدلالات الصريحة، ومما لا شك فيه ''أنَّ خصيصة التضاد والتوازي في الشعر تكسبه صفتين متضافرتين هما ''الانسجام والتنوّع في الوقت نفسه''[3] والتضاد ''يرتبط بطبيعة لغة الشعر ارتباطاً حميماً من حيث تميزه بالتعبيرية وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق من خلال الجمع الفجائي بين وحدتين متقابلتين.''[4]

ولعلنا نلحظ اختلاف أسلوب التضاد في الشعر الحديث عنه في الشعر القديم؛ فالشاعر المعاصر يركز على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب المنتشر في المجتمع مجسماً بشكل واضح تلك التناقضات في نفسه وفي الكون ليعيش – ونحن معه – حالة التوتر والتوهج والإقناع. يقول الشاعر في قصيدة (أربع قصائد قصيرة):

كرهتُكِ..

حدَّ العِبادةِ،

---

1 الإسراء. آية (٥).

2 ابن كثير. تفسير القرآن العظيم. تحقيق سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع. ط (٢)، ١٤٢٠هـ، ج (٥)، ص٤٧.

3 رومان جاكبسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م. ص ١٠٦.

4 محمد العبد. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨م. ص٦٩

خاصمتُ نهديكِ ..

حدَّ طقوسِ الغرقْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٩٦

وهنا تتضح مزية الأضداد بفاعليتها الدلالية، وقدرتها على كشف العلاقات الداخلية في النصّ، فالشاعر يستدرجنا بقوله (كرهتك)، فيقع في النفس إيحاء الكراهية من النفور والغضب والبُعد، ولكن تأتي المفارقة أنه غارقٌ في حبها؛ لأنه يكرهها إلى (حد العبادة)! وهذا الانزياح اللغوي الذي ولَّدته المفارقة يؤدي بالبنية إلى أن تكون مُراوِغة وغير مستقرة، و متعددة الدلالات، وهي – بهذا المعنى – تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة. فنحن توقعنا (الكراهية)، لكننا وجدنا حُبّاً يصل إلى التقديس (حد العبادة)، ثم يسير الشاعر في لعبه اللغوي موجهاً حديثه إلى محبوبته (خاصمتُ نهديك)، وهنا تصلنا معاني القطيعة والهجر ليفاجأ المتلقي أن خصام النهدين – لدى الشاعر – هو التصاق بهما إلى حد الغرق! وقد بنى الشاعر الفقرة السابقة معتمداً على التشبيه البليغ الذي تتضح فيه بنية الغياب، غياب الأداة وغياب وجه الشبه فكأن المشبه هو المشبه به على الرغم من وجود التضاد بينهما.

وقد تتحقق شعرية المفارقة اللفظية عندما يكون هناك "انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في الأصل الاستخدام إلى حقل دلالي آخر (...) [لإقامة] علاقة دلالية جديدة من نوع التضاد أو التخالف لغاية انتقادية."[1] يقول العَزَب في قصيدة (قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف):

أتخطّى إمكانيةَ أنْ أُولَدَ في الموتْ !!

أرْتَدُّ إلى رحمِ الأمطارْ !!

وأعودُ أُبشِّرُ بالطاعون

أُبَشِّرُ بفُتاتِ الأشياءِ ..

أُبَشِّرُ برجوعِ الأنهارْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٤٥

إن العَزَب، الشاعر الثائر أبداً يتجاوز الموت لأنه – على حد قوله – (أكبر من بوابات الموت)، وهو يريد أن يستعيد براءته الأولى، ويغتسل من أوحال الحياة (أرتد إلى رحم الأمطار)، وعندما تطالعنا لفظة (أُبشر) فإن مدلولها يشير إلى الفرح والبِشْر والسرور والحُسْن، ولكننا في الطريق إلى شعرية العَزَب تقابلنا المفارقة، فلا يكون التبشير هنا بشيء محبوب، ولكنه يبشر بـ (الطاعون) ذلك الداء الخبيث الذي قلما ينجو مريضه، فالشاعر نَقَلَ الكلمة (أبشر) من حقلها الدلالي إلى حقل دلالي مناقض؛ وذلك لغاية انتقادية هي التهديد المصحوب بالسخرية لكل حاكم ظالم متجبر، فكأنه يهدده، لا يبشره بثورة لا يقدر على ردها. فشعرية المفارقة تقوم – بشكل أساسي – على التضاد بين المعنى الظاهري والباطني. وكلما أشتد التضاد بينهما، ازدادت حدة المفارقة وجمالياتها في النص.

[1] العبد، المفارقة القرآنية قراءة في بنية الدلالة، ص٥٥.

ونلحظ أن لفظة (الطاعون) جاءت في صيغة التعريف كأنه يقول لنا إنه طاعون معروف ومحدد، طاعون تسوقه الشعوب المستضعفة لتنتقم من جلاديها. وعلى هذا جاءت كثير من آيات القرآن الكريم، ومنها قوله تعالى: ''وبشِّر الذين كفروا بعذابٍ أليم''[1]، وقوله تعالى: ''بشِّر المنافقين بأن لهم عذاباً أليماً''[2]

يقول الشاعر في قصيدة (مناورات على طريق البوح):

شكراً ..

من المنفى ..

لكل الساسة النجباء ..

في بلدي المهيضة !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٧٢

فكلمة (شكراً) دال له مدلول راسخ في وجداننا، فهي تُقال لمن أسدى إلينا معروفاً عِرفاناً بفضله وإظهاراً لنعمته وثناءً عليها، ولكنها هنا — بفعل المفارقة — تحولت إلى مدلولات جديدة مناقضة لأصل الوضع اللغوي، فكأن الشاعر يقول: هجاء / سباباً / سخرية، وليس شكراً لكل السياسيين في بلده الذين كانوا سبباً في خروجه من بلده بحثاً عن لقمة العيش، فالمفارقة اللفظية نشأت هنا من ''كون 'الدال' يؤدي 'مدلولين' نقيضين: الأول: مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي.''[3]

ب — المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح:

وقد ذكره البلاغيون في أبواب البديع المعنوي، ولم أجد في كتب البلاغة قديمها وحديثها تعريفاً له، وإنما اكتفى البلاغيون بذكر أقسامه[4]

وفي المفارقة الأدبية يتظاهر صانعها / الشاعر بالغفلة، ويعرض بعض الصفات في ظاهرها السوء، فيوهمنا بأنه يذم، ويكون في الحقيقة قاصداً المدح. ويظهر الذم الذي يُراد به — في الحقيقة — المدح في عناوين كثير من قصائد العَزَب، من مثل: (مذكرات طالب علم جاهل اسمه: م.أ.ع !!)[5]، والحروف في آخر العنوان هي اختصار لاسم شاعرنا (محمد أحمد العزب). وهو لم يكن أبداً جاهلاً لا واقعياً، ولا فنياً؛ لأنه في القصيدة حاور المنطق، وحاور النحو، وحاور الأعداد، ودخلَ التاريخ، وحدائق الإنشاء، ولكنه ذم يُراد به المدح. وعندما ننتقل إلى النص الشعري، يقول الشاعر في قصيدة (المثل، وقُدَّاس العصيان الفيزيقي):

سيداتي ..

---

[1] سورة التوبة (٣).

[2] سورة النساء (١٣٨).

[3] سليمان. المفارقة والأدب. ص٢٦.

[4] انظر: — القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. ص٥٢٤.

— علي الجارم ومصطفى أمين. البلاغة الواضحة. القاهرة. دار المعارف. د.ت. ص٢٩١.

— مطلوب. معجم مصطلحات البلاغة العربية. ج (٢). ص٩.

[5] الأعمال الشعرية الكاملة. ص١٦٧.

وانظر: الأعمال الشعرية الكاملة. ص١٧٣ — ٢٥١ — ٤٤٤.

سادتي ..
معذرة ! !
قوله كانَ ارتجالا ! !
كان تجديفاً غبائياً مريضاً شوَّه العَرْضَ الذي ..
.. عشناهُ في التاريخِ عامينِ ارتحالا ! !
لم يَعِشْ في النصِّ ..
لم يستظهر الدورَ ..
تخلَّى عنه (بعد البدءِ) كبراً وملالا ! !
....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٩

إن الشاعر في هذه القصيدة يرتدي قناع ممثل مسرحي ملَّ دوره، بل ملَّ التمثيل كله، وود لو استعاد شخصيته الحقيقية ليعبر عن نفسه ويقول ما يريده لا ما يريده المخرج. والإسقاط واضح، فالشاعر يرمز للحاكم الديكتاتور الذي يرسم السياسة لشعبه وكل ما عليهم أن ينفذوا بلا نقاش ولا اعتراض. يرمز له بمخرج مسرحي لا يقبل من الممثلين الخروج على النص، ولا يقبل منهم الارتجال، ولكنَّ ممثلنا (الشاعر نفسه) يرفض الاستمرار ويعلن الخروج على النص، ويعلن للجمهور (الشعب) أنه اعتزل التمثيل (خداعهم)، وثار على المخرج (الحاكم)، والمُلقِّن (مَن يعاونون الحاكم). يقول العَزّب على لسان الممثل:

أنا لم أعُدْ أقدرُ أنْ ألبسَ وجهاً مستعاراً ! !
تائقٌ للخَلْقِ من ذاتي .. ومن بئرِ جنوني ! !
تائقٌ للسفرِ الأعمى إلى كلِّ اتجاهْ ! !
لابساً تاجاً من الشمس، وخُفّاً من رياح المطرِ
رافضاً كلَّ المقولاتِ القديمةْ ! !
ثائراً في وجهيَ الماضي ..
وحُرّاً في ارتجال الفعل ..
حُرّاً في نهاياتِ الفُصولْ ! !
دائساً فوقَ نداءاتِ الملقنْ ! !
دائساً فوقَ عيون الكلماتِ المبهمةْ ! !
دائساً فوق ذراعِ السيدِ القاعدِ في كلِّ الحلولْ ! !
دائساً فوقَ بقايا ما يقولْ ! !
....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٨ – ٣٦٩

ولكنَّ هذا الخروج على رغبة المخرج لن يكون سهلاً، فيبدأ المخرج بذم الممثل مدعياً بأن قوله كان ارتجالاً غبياً أدى إلى تشويه العرْض. فالممثل لم يعش في النص، ولم يحفظ دوره. إذن فالمخرج / الحاكم لن يسمح للممثل / الشعب أن يعصي أوامره، أو يرفض تأدية دوره. ونحن نلحظ كيف حاول الحاكم استمالة الجمهور/ الشعب (سيداتي سادتي)، ثم (معذرةً) وهذا خداع فكيف تذيق الشعب الذل، ثم تستعطفهم؟! والجمهور – هنا – ضحية .. ضحية الحاكم المخادع واقعياً، وضحية المفارقة فنياً!

ثم يذم المُخْرِجُ /الحاكمُ الممثلَ الذي استفاق. ويصف عمله بأنه (كان ارتجالاً) كأن الارتجال عار، وهو – في الحقيقة – إبداع، فكما أن في الالتزام جمال ومتعة، نجد في الخروج عليه إبداعاً. إذن فهناك تناقض بين ما يتظاهر به المخرج من حرص على الجمهور عن طريق ذم الممثل. وهو هنا ليس ساذجاً، وإنما اصطناع الغفلة أو التظاهر بها من شروط المفارقة الجديدة. وبين الحقيقة، وهي أن الممثل على حق، وتلك مزية المفارقة كما يوضحها ميويك ''الميزة الأساس في المفارقة تباين بين الحقيقة والمظهر.''[1]

وفي الاتجاه نفسه تجيء قصيدته (غناء في الغرف الداخلية). والذي يَقْرأُ هذا العنوان يظن أن الشاعر سعيد؛ لأنه (يغني)، من مادة (غني) التي تحمل معاني الترنم والشدو والطرب والغزل، وكذلك معنى الاغتناء والعُمران والمودة والبر[2]، ولكنَّ من يطالع النص الكلي لا يجد غناءً ولا سعادة، بل يجد:

لا تحلفوا ..
هذا زمانٌ ليسَ يُعطينا البراءهْ!!
نحنُ انحنينا في صلاةِ الخوفِ ..
طاردْنا المراتِ المُضاءَهْ!!
نسينا خُبْزَنا اليوميَّ ..
أهملْنا طقوسَ الرفضِ ..
مزَّقْنا رِداءَه!!
شاخَتْ ليالينا ..
وكفَّنَّا جنينَ العارِ في لَفْقِ العبَاءَه!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٩٤

فالشاعر محمد أحمد العَزَب – الذي يصدر دائماً عن إحساس معارض – يبدأ بأسلوب إنشائي (لا تحلفوا) ليقطع الطريق على الكذابين الذين يستغلون الحلِف ليزيفوا الحقائق، ثم يصدر حكماً قاطعاً على الزمن الذي نحياه (هذا زمانٌ ليسَ يُعطينا البراءهْ!!)، ويبدأ في تعليل ذلك الحكم، فحياتنا كلها خوف وظلام ودموع، وقد رضينا بالواقع الذليل فلا ثورة ولا معارضة، فشاخت ليالينا وصرنا – مثل العجائز – ننتظر الموت.[3]

---

[1] ميويك. المفارقة. ص١٦٣.
[2] مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوسيط. مادة (غني).
[3] الأعمال الشعرية الكاملة. ص٤٩٤.
وانظر. الأعمال الشعرية الكاملة. ص١٢٠ –٤٨٨ – ٥٢٥.

كما نلحظ استخدام الشاعر ضمير الجمع (لا تحلفوا) ليوحي بكثرة الطغاة الظالمين. ومثل (نحن — انحنينا — طاردنا — نسينا — أهملنا — مزقنا — كفَنّا) ليوحي بأن عجز المجتمع وضعفه لا يخص شخصاً، ولا أفراداً معدودين، بل يشمل المجتمع كله. كما نلحظ أن الأفعال التي استخدمها وأسندها للشعب (انحنينا — طاردنا — نسينا — أهملنا — مزقنا — كفَّنّا) أفعال سلبية تدل على العجز والتراجع. وكأنه يدعو — ضمناً — إلى ضرورة التحرك الإيجابي وسرعته؛ لأن المجتمع كله غارق في الضعف من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن الظالمين كثيرون. يقول الشاعر في قصيدة (سطور على قاعدة نُصُب تذكاري):

لأنكَ أنتَ مدى قُدرتي
وَدَيَّانُ رفضي .. وثوريتي
وديانُ حتى عبوديتي
وعندك للظامئينَ الصدى
وللمتخمينَ بحورُ الندى
فَطُوباكَ ..
طُوبى لسيفِكَ ..
....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٧٤

وفي هذه السطور يخاطب الشاعر الحاكم (أي حاكم) مبتدئاً بحرف التوكيد والتعليل (لأنَّ)، ولا يكتفي بذلك، بل يؤكد كلامه بالضمير المنفصل (أنت)، كل هذا ليبالغ في أهمية الحاكم عنده، فهو آخر قدرته مما يوحي بعجزه من دون وجود الحاكم، وهو — الحاكم — في منزلة الإله (ديان) أي الحاكم والقاضي وعنده الجنة (طوبى).[1]

ولا شك أنَّ فهم موقف الشاعر الكلي عامل مهم في الكشف عن بنية المفارقة، فالشاعر العزب لم يكن أبداً من مادحي الحُكَّام، وليس له سطر شعري واحد في هذا الغرض، بل على النقيض دائماً، فهو أبداً يصف الحكام بأنهم قَتَلَة ظالمون متواطئون مع الأعداء، إلى غير ذلك من النقائص.

وكان من الممكن أن يسب الشاعر الحكام مباشرة، أو يهجوهم، ولكنَّ المعنى عندها سيكون مباشراً ليس فيه المراوغة والتمنع، وبما أن المفارقة إحدى مولدات الشعرية الحديثة فإن الشاعر المعاصر يلجأ إليها؛ لأنَّ "صاحب المفارقة الحديث يُخادع، أو يتظاهر لا لكي يُوثق به، ولكنْ لكي يُفهم."[2]

ج — مفارقة السخرية:

إحدى الوسائل الهامة في الكتابة الشعرية الحداثية تجعل الخطاب غير ثابت شكلاً، ومنفتحاً أمام تعدد القراءات والتأويلات جوهراً ومضموناً، وهي في اللغة: "سَخِرْتُ منه وسَخِرْتُ به وضَحِكْتُ منه

---

[1] وانظر: – أتمادى تحت سقف الكناية. ص٧٧.
– الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص٨٥.
[2] ميويك، المفارقة. ص١٦٦.

وضحكت به وهَزِئْتُ منه وهَزِئْتُ به."[1]

ولم تعد السخرية تقليدية، بل أصبحت تتنفس من خلال المفارقة. فالسخرية فارقت المدلول اللغوي الذي يكتفي بالاستهزاء والضحك، وأصبحت تقوم على إستراتيجية تعبيرية مضبوطة ترمي إلى تصحيح العيوب في قالب هزلي ساخر عن طريق فضح العيوب الاجتماعية. والتلميح إلى أصحابها. وهذا النوع من المفارقة "يُبنى على موقف يُناقض ما يُنتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها."[2]

وهناك فرق بين الهجاء والسخرية "والفرق الأكبر بين السخرية والهجاء هو أن الهجاء سخرية هجومية ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبياً، وهو يقيم مستويات يقيس بموجبها ما هو سخيف أو يثير الاشمئزاز. والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية، لكن عندما تساور القارئ الشكوك حول اتجاه المؤلف أو حول ما ينبغي أن يكون اتجاهه هو من الناحية الثانية، فإننا نحصل على سخرية تكاد تخلو من الهجاء."[3] يقول الشاعر في قصيدة (أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلّفَ طوفان العصر القادم):

راوغَ الحرَّاس حتى انسلَّ في بهو حريمِ الملكِ
العادل، أَهْدَى الملكَ العادلَ عُشْباً للفُحُولَهْ !!

* * *

رافقَ العسكرَ في الزحفِ، وأعطى قائدَ
الزحفِ حجاباً هائلاً من ورقِ الكاغدِ، يُدني — قيل
يا مولاي — من عصر انتصارِ الزحف في ستةِ
أيامٍ !!! ويُدني — قيل يا مولاي — من عصر البطولهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٣٧

إن روح المفارقة الساخرة في السطور السابقة تبدأ من عنوان القصيدة (أوراق بلا توقيع ... وأوراق مما خلَّفَ طوفان العصر القادم)، ولفظة (أوراق) جاءت في صيغة الجمع والتنكير، فهي أوراق كثيرة لكنها مجهولة، والذي زاد من الجهل بها أنها (بلا توقيع)، فهل يخشى الشاعر أحداً ولذا لم يوقع أوراقه؟

ويعرض العنوان لنوع آخر من (الأوراق)، والمتوقع أن تكون أوراقاً معروفة، أو أوراقاً لها توقيع، ولكنه كسر توقعنا فجاء الجزء الثاني من العنوان أكثر سخرية، لأنها أوراق خلفها طوفان قادم! إن الشاعر هنا يقرأ الغيب، ويحذرنا أننا لا نسير في الطريق الصحيح، ولذا ستكون النتيجة طوفاناً، إنه يقوم بدور زرقاء اليمامة، فهل ننتبه، أم يغرقنا الطوفان؟

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سخر).
[2] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص١٨.
[3] نورثرب فراي، تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، عمّان، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١م، ص٢٨٨.

وتتجلى في المفارقة الساخرة قدرة الشاعر المبدع على تلَمُّس الجراح، وإظهار العيوب، وهو يرسم الابتسامة التي تخفي خلفها المرارة. ألم يقل العرب: 'شر البلية ما يضحك'؟!

إن الشاعر بذل محاولات مضنية (راوغ) فيها حراس القصر حتى استطاع أن يدخل (بهو الحريم)، وتبلغ السخرية قمتها ... فأين كان الحرس؟ (غفلة الحراس)، ثم يستخدم الشاعر (حريم الملك) ليقول لنا: إن الحكام لا يكتفون بامرأة ولا بأربع، وإنما (حريم)، وأين كان الملك؟ إن الشعب في ذل، والعدو سرق التاريخ، والملك (في بهو الحريم)، وقد أهداه الشاعر (عشباً للفحولة)!

وتبدو بلاغة المفارقة الساخرة في تضخيم العيوب، وإبراز جوانب الضعف التي يسخر منها الكاتب بلغة تهكمية لاذعة، ثم يواصل الشاعر — مدعياً الغفلة والبراءة — سخريته من واقعنا المأزوم، فيقول: إنه أعطى قائد الجيش (حجاباً)، لأننا دجالون، ولسنا علميين ولا عمليين، فنستمد قوتنا من الخرافة، من (حجاب) يُقَرِّبُ من الانتصار والبطولة، وإذا لم يكن للحجاب قيمة فالشاعر لا ذنب له، فهو لم يقل شيئاً (قيل يا مولاي)، بينما قد قال كل شيء، فظاهر المفارقة النية الحسنة، وباطنها السخرية.

إذن فالمفارقة الساخرة هي أحد الأسلحة التي يستخدمها الشاعر دفاعاً عن ذاته المبدعة ضد الخواء والجنون والظلم، وذلك على الرغم من التظاهر بالمرح والضحك والبشاشة إلا أنها تخفي خلفها أنهاراً من المواجع والدموع.

وكما أوضحنا أن هناك فرقاً بين الهجاء والسخرية، فهناك — أيضاً — فارق بين المفارقة والهجاء، وهو: ''إن الفرق الأساسي بين المفارقة والهجاء، بالمعنى الأوسع لكل منهما، ربما يكون ببساطة أن المفارقة تتعامل مع اللامعقول بينما يتعامل الهجاء مع السخيف، من الممكن أن نأخذ اللامعقول على أنه يرمز إلى ما في الأشياء من خداع خرافي لا شفاء منه، بينما يمكن فهم السُّخْف على أنه يمثل عيوب الحياة التي من الممكن تقويمها.''[1]

وإذا كان الواقع متخماً بالمفارقات اليومية الساخرة في مجالات الحياة المختلفة، فهي توفر للشاعر فرصة التقاط المفارقات ورسم صورة كاريكاتيرية، ومزية الشاعر المبدع عندها في تحويل التداولي الحيوي اليومي إلى معطى لغوي فني ذي حمولات متزاحمة بالدلالات. يقول الشاعر في قصيدة (اعترافات مُغْتَصَبة على جدران الحرم الإبراهيمي):

لا تثريبَ على السيفِ العربيِّ ..
إذا ساريةً صارَ ..
وصفّقَ للموسادِ،
وهل يتوقعُ ..
إلا بهلولٌ ..
ممتلئٌ .. رُقَعاً .. أو بُقَعاً ..

[1] محمود خضر خربطلي، خالد سليمان. ''عناصر المفارقة''. مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، ع (٩٣)، شتاء ١٩٩٧م، ص١٣٨.

• وانظر: الأعمال الشعرية الكاملة. ص٣٩٧ — ٤٥٧ — ٤٩١.

تثريبَ العشق ..

وضربَ مؤخرةِ السلطانْ؟؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٢١

لا تأنيب ولا لوم على السيف العربي، فهو لا يستحقهما! فقد صار سارية! السيف العربي الذي طالما ثار وقطع أعناق أعدائه صار – في وقتنا الحالي – سارية، بل صار يصفق للموساد!! فما السبب في ذلك؟ الثوب العربي صار مثل ثوب البهلول، صار مليئاً بالرقع والبقع والمثالب، والحاكم العربي – يا للعار – تُضرب مؤخرته!

إنَّ مفارقة السخرية، بما هي فعل عدالة، تفضح المسخ، وتسعى إلى تقويم الاعوجاج، وترغب في تصحيحٍ ما يسيء إلى الحقيقة، إنها لا تستتر على النقص وتخفيه، بل هي تفضح وتُعرّي في ظهور وتجل.

ولا أظن أن الشاعر بلغ هذه الحالة من السخرية إلا بعد أن فقد الأمل تماماً في كل سلاطين العرب أن يتخذوا موقفاً إيجابياً مُشَرِّفاً ضد الصهاينة، وبذلك يصبح "تصوير اللاهين من الحكام تخفيفاً للنقمة الكامنة، وبذلك استطاع الشاعر أن يُخرج الإضحاك من التشويه السطحي إلى الباطن، ومن العبث إلى المساءلة."[1] وعندما ننظر إلى المعنى – في المفارقة عموماً – نجده غير مباشر، لكنه لا يتصف بالعمق، فالمعنى "لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يُقصد له أنْ يُفهم بشكل مباشر."[2]

د – مفارقة الإنكار:

وهي إحدى المفارقات اللفظية التي يَتوسلُ الشاعر فيها بالسؤال. وهي "منحى يفيض بالسخرية، لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار أنَّ النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أنَّ النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة، ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف."[3] يقول الشاعر في قصيدة (نقوش على شجر النيل):

لماذا إذن ..

يُقسمُ الشُّعَراءُ ..

بهذا البلدْ؟

وهم يعرفونَ ..

بأنَّ صُكوكَ الطواعين ..

حِلٌّ ..

بهذا البلدْ؟؟

* * *

[1] مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. الكويت، عالم المعرفة، عدد (٢١٨)، فبراير ١٩٩٧م، ص٢٠٦.

[2] ميويك. المفارقة. ص١٦٦.

[3] الرواشدة. فضاءات الشعرية، ص٢٠

لماذا إذنْ ..
يفرحُ الوُدَعَاءُ ..
بآلاءَ ..
كالنيلِ،
والشمسِ،
والنَّوْءِ،
والياسمينْ؟
وأحذيةُ الجُنْدِ ..
تعتقلُ الطرقاتِ؟
وتُملي شوارعَ مرصوفةً بالأفاعي؟
وتُعلنُ موتَ الأساطيرِ والعشقِ
في البلدِ الأمينْ ؟؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٨٩ – ٢٩٠

إنَّ الشاعر – وهو ضمير أمته وصوتها – لا يبكي ولا يتباكى؛ لأنه على وعي بما يدور في مجتمعه، وهو فوق السُّلطات والأهواء، لا يحركه إلا ضميره، مهما اختلفت الظروف، ولذا فإنه يجاهر برأيه، ويتساءل: كيف ولماذا يعلن الشعراء في بلدنا حبهم وولاءهم لهذا البلد، وهم يرون المهالك تحيط به ولا يتحركون؟!

وإذا كان الحديث مُوَجَّهاً – في الفقرة الأولى – إلى الشعراء، فإنه يُحَدِّث الأمة كلها في الفقرة الثانية مستنكراً فرحهم الأبله بمظاهر الطبيعة الجميلة في بلدهم بينما أحذية الجند تدوس كرامتهم وتقتل أحلامهم!

والقصيدة كلها مفارقة كبرى تتعاون في إبرازها مجموعة من المفارقات الصغرى، فهناك مفارقة بين حال الشعراء، وما ينبغي أن يكونوا عليه، وكذلك بالنسبة لحال الشعب الفقير البسيط، في مقابل حال الحكام والجنود. وإذا تأملنا السطور السابقة نجد الشاعر قد بدأ حديثه إلى (الشعراء) وهنا دلالة؛ لأن القصيدة خمسة مقاطع وجه في كل منها حديثاً إلى طائفة من الشعب، فلماذا بدأ بالشعراء؟ وهو قد فعل ذلك عمداً كأنه يقول: أنتم الناس أيها الشعراء، أنتم الشعب كله لأنكم المتحدثون بلسانه الناطقون بما في أعماقه، وهو بالتأكيد لا يخاطب مَنْ تربوا بأموال السُّلطة، أو توظفوا في دكاكين الأحزاب، وإنما يهزُّ وجدان من اختارهم الشعب واختاروا الشعب ليكون قضيتهم.

إن هذا الاستحضار للشعراء يكشف عن معاناة الذات العَزْبية وهي ترى طوابير من الشعراء صنَعَهم الإعلامُ الحكومي، بينما قامات طولى – منهم العَزْب نفسه – ترصد مجتمعها وتعبر – بصدق – عن ذاتها وعن مجتمعها، بل عن الإنسانية كلها، ومع ذلك فلا نصيب لها إلا ما يحمله لها الشعب من تقدير، وكفى به تكريماً.

ويستحضر الشاعر بثقافته الدينية قوله تعالى: (لا أُقْسِمُ بِهَذَا البَلَدِ ۝ وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا البَلَدِ)[1] فالله – عز وجل – يقسم بهذا البلد / مكة تعظيماً وتشريفاً له، والشعراء / العملاء يقسمون بمصر سخرية بها وخداعاً لها. ثم يأتي الضمير المنفصل (هم) ليؤكد أنهم يفعلون ذلك عامدين، يقسمون أنهم يحبون بلادهم بألسنتهم. ولا يحركون ساكناً – حتى بالكلام – على الرغم من معرفتهم بانتشار الطواعين في بلدهم، طواعين الغش والظلم والتخلف.

ونحن نلحظ – في المفارقة اللفظية – كثيراً ما يكون المعنى فيها هجومياً، وذا قوة دلالية مؤثرة، وهو أقرب إلى المباشرة منه إلى الالتواء والغموض. كذلك نلحظ أن الشاعر العَزّب واعٍ بقضايا مجتمعه واعٍ بذاته، فصار بذلك قادراً على قنص المفارقة المفاجئة المعبرة. وفي المقطع الثاني يتعجب الشاعر مستنكراً موقف الشعب: كيف يسيغ له أن يسعد بالنيل والشمس، وحكامه يسومونه سوء العذاب؟! وقد استخدم الشاعر لفظة (الودعاء) إما ليصف هؤلاء الناس بالبساطة أمام شدة مكر حاكميهم، وإما أن يصفهم بالبلاهة إذ كيف يفرحون وهم أذلاء على رقابهم (أحذية الجند) تمنعهم من التجول ليستمتعوا بالنيل والشمس، وأفاعي السُلطة مستعدة لابتلاع من يعارض، وهي تقوم بمهمتها على أكمل وجه فتقتل الأساطير والحب.

وتبلغ المفارقة / المأساة قمتها في نهاية المقطع عندما يصف الشاعر البلد – على الرغم من أحذية الجند التي تعتقل الرقاب، وأفاعي السلطة تمنع الحرية وتقتل الأحلام – بأنه البلد (الأمين الأمين) !! فأين الأمن بعد ذلك كله؟ فالمفارقة معنى يُصوّر الخدعة لكنّه لا يُفسّرها، أمّا تفسير الخدعة فيأتي من الجزء الأخير فيها.[2]

**** ثانياً: مفارقة الموقف:** (Situational Irony)

إنَّ المفارقة – كما رأينا – فنُّ القلق في الكتابة، وهي فن إنتاج الأسئلة وتأجيل الإجابات، وتزداد فنيتها إذا تحولت من مفارقة (لفظية) إلى مفارقة موقف. وتعتمد المفارقة هنا على حس الشاعر الذي يرى به الأشياء والأحداث من حوله، وتصويرها بمنظور المفارقة، ويترك للمراقب / المتلقي تحليلها واستنباط أبعادها الفلسفية والشعورية، وكشف خيوط تعارضها.

ويوضح (ميويك) أنَّ هناك بوناً شاسعاً بين مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية، ''فالمفارقة اللفظية لابد من أن تتضمن وجود «صاحب مفارقة» Ironist، شخص يقوم بإحداث المفارقة، أو شخص ما يوظف تكنيكاً عن وعي وعن قصد متعمد. أما «مفارقة الموقف» الناتجة عن موقف ما، فإنها لا تتضمن بالضرورة وجود شخص يقوم بالمفارقة، لكنها مجرد حالة، أو ظرف، أو نتيجة لأحداث من شأنها أن تضيف إلى ذلك، ويتم رؤيتها والشعور بها كنتيجة للمفارقة. وفي كلا النوعين، المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، يوجد شكل من أشكال المواجهة، أو المقابلة حيث يتم وضع شيء بجانب شيء آخر من الأشياء المتعارضة.''[3] يقول العَزّب في قصيدة (أكتب من منفاي إليكِ .. إلى: مصر):

---

[1] سورة البلد، آية (١ – ٢).
[2] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة. ص٢٧٥ – ٣٢٠.
[3] علي، ''مفهوم المفارقة في النقد الغربي''. ص٧١

يا حُلْوتي ..
هم يعرفونكِ ..
أسهماً في بورصة الأوراق،
أرصدةً مرابيةَ التداول، صفقةً في سوق الاستيرادِ والتصدير،
دولاراً يُراهنْ (بنكَ مصرَ) على كرامتِهِ،
تكايا سمسراتٍ فوق مائدةِ القمارِ،
تبيعُ ..
حتى النيلَ ..
والأهرامَ ..
والشمسَ الأخيرهْ !!
وأنا ..
عرفتُكِ ..
شالَ فلاحٍ ..
من القطنِ الذي نجلتْهُ أرضُكِ،
قِرشَ أُمّي ..
تَحَسَّسَ فيهِ نزفُ الرَّقْمِ ..
عشقاً ..
لا أبيعُكِ فيهِ بالدنيا،
وغربةَ عائدٍ ..
يهديكِ ..
يا قمري ..
هداياه الوفيرهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٨ – ٢٥٩

يخاطب الشاعر وطنه مصر مبيناً مدى حُبِّهِ لها، ومبيناً مدى التناقض بين طبيعة حُبِّه وطبيعة حُبِّ الآخرين. فالمتاجرون بادعاء الحُبِّ لبلادهم يريدون مقابل حبهم أسهماً في البورصة، وصفقات استيراد وتصدير، فالمال هو المهم، ثم يظهر الوجه الحقيقي لمثل هؤلاء وتسقط أقنعتهم. فهم يريدون المال ولو كان المقابل التجارة مع إسرائيل ... نهب البنوك ... السمسرة ولعب القمار بيع كرامة الوطن، بل حتى لو كان الثمن بيع الوطن كله: النيل، والأهرام، والشمس.

ثم تأتي المفارقة في موقف الشاعر / المواطن الشريف الذي أحب بلاده في صورة فلاح يسبح في عرقه مقابل قروش قليلة، يحبها في صورة الشال الذي يضعه الفلاح على كتفه، وهو مصنوع من القطن الذي بذلت فيه الأسرة كلها دمها وفي النهاية يتراءى في (قرش) في يد أمه، وعلى الرغم من الفقر المدقع، فهو

لا يبيع بلاده مقابل الدنيا كلها.[1] وإذا أردنا أنْ نعرف سبب هذه المفارقة في حب مصر، يطالعنا قول الشاعر:

يا حُلوتي ..
لم نختلفْ ..
إلا لأنَّا نختلفْ
هم يعرفونكِ ..
جُمْلةً،
وأنا ..
عرفتُكِ ..
في التفاصيلِ الصغيرةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٦٠

وسوف يقسم الباحث مفارقة الموقف ثلاثة أقسام:

أ – المفارقة الرومانسية: (Romantic Irony)

يوضح ميويك أن المفارقة الرومانسية هي ''مفارقة الفنان كامل الوعي، وهو لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعاً وناقداً معاً، ذاتياً وموضوعياً، متحمساً وواقعياً، عاطفياً وعقلانياً، ملهماً بشكل واع.''[2]

يقوم الكاتب في المفارقة الرومانسية ''بخلق وَهْمٍ (illusion) على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة.''[3]

ففي قصيدة (الخادمة وفستانها الجديد) يجعلنا الشاعر نعيش مع الخادمة وَهْمَ جمال الفستان، ووهم جمال صاحبته الذي ازداد مع الفستان الجديد، وكيف سيقف المعجبون يتنهدون عند رؤيتها، ولكنَّ شيئاً من ذلك لم يحدث:

فُستاني سبعةُ ألوانٍ .. ما أجملَ لونَ الفستانِ
تمتدُّ خيوطٌ منه تداعبُ ربوةَ صدري الجوعانِ
وحلمتُ بمَنْ يهواكَ عليَّ بمَنْ يسترحمُ أحضاني

....

لمْ يشهقْ دربٌ لم يشهقْ بَشرٌ بنشيدِ استحسانِ
لم تقفِ الأعينُ ذاهلةً لمْ تجمدْ حتى لثواني
فتهدَّمَ قلبي وارتعشَتْ أبعادُ مكاني وزماني

[1] وانظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٧٨ – ص٣٨٦.
[2] ميويك، المفارقة. ص٣٣.
[3] سليمان: المفارقة والأدب، ص٧٥.

مــا أحــدٌ أطــراهُ .. أبــداً .. لم يــشعرْ أحــدٌ بمكــاني
وأصيحُ عرفتُ .. عرفتُ حقيقـة جرحــي .. فـورة غثيـاني
فــستاني حلــوٌ .. لكــني .. أنــا فيــه بقايــا إنــسان

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٤٥

وهذه القصيدة من ديوان العزب الأول (أبعاد غائمة)، وقد كانت الروح الرومانسية لا تزال تجد متنفساً لها في شعره قبل أن تغرق في بحار الواقعية. وهو يحدثنا — في صورة معتادة – عن (خادمة) صار لها فستانٌ جديد، وهي سعيدة به؛ لأنها ظنت أنه سيغير من واقعها المأزوم شيئاً ... سيجعلها تشعر بأنوثتها، وسيلفت الأنظار إليها.

والشاعر يستخدم لغة شعرية بسيطة تشعرنا أن المتحدث هي الخادمة فعلاً (سبعة ألوان — ما أجمل لون الفستان)، ويناسب ذلك أن يستخدم موسيقى عالية رنانة (التصريع — قافية النون المكسورة). ولكنَّ المفارقة الرومانسية "تبدأ ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطراد، وما أنْ تقترب القصيدة من نهايتها حتى تتغير اللهجة، وتتبدل المعطيات، وتختلف حقول الدلالة لينتهي النص بقفلة تحمل كل معاني الألم والمكابدة والانكسار."[1] فلم يحدث شيء مما توقعته الخادمة، ولم يغير الفستان الجديد من وضعها، ولم تتبدل نظرة الناس إليها، فلم تنظر العيون، ولم تتشوق القلوب، ولم تتغزل الألسنة، ولم يكن العيبُ عيبَ الفستان، وإنما لأن المجتمع – بنظرته الظالمة — يعتبرها بقايا إنسان![2]

ب — المفارقة الدرامية: (Dramatic Irony)

تعتمد المفارقة الدرامية على بنية العمل أكثر من اعتمادها على علاقة الكلمات ببعضها، ولذا "ارتبطت هذه المفارقة — أساساً — بالمسرح، وكانت تُسمى أحياناً 'مفارقة سوفوكليس' (Sophocleas Irony) نسبة إلى هذا المسرحي اليوناني العظيم."[3]

وتتحقق هذه المفارقة "من خلال وعي الجمهور بالمصير المجهول والمحزن الذي ستؤول إليه الشخصيات من حيث لا تعلم هي بمصيرها فتسقط ضحية للمفارقة."[4] وهي وليدة موقف شعوري مرتبط بالنص، وهي تختلف عن القناع والرمز في أنها آنية الصنع وليست سابقة التجهيز مُقَوْلَبة، وهي تدل على عمق النظرة، واستيعاب الذات لما يحدث حولها. يقول العَزَب في قصيدة (تكوينات ليست جمالية) على لسان قِدِّيس يعظ الصغار:

أُبارِكُكُمْ ..
وأمسحُ شَعْرَكُم يا أيُّها الأيتامْ !!
أُبادِلُكُمْ ..

[1] شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص١٥١.
[2] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٤٠ — ٦٣١ — ٥٦٧.
[3] سليمان، المفارقة والأدب، ص٢٩.
[4] الموسوعة البريطانية الحديثة، ج (٦)، ص٣٩٠
نقلاً عن: شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص٦٧.

بزيتِ الدار ..
ألفَ مسافةٍ في جنةِ الأحلامْ !!
أعينوني على نجوايْ !!
طقوسُ الموتِ أبذلُها لكم في بدءِ موعظتي !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٥٣

إنَّ هذا القديس (المُخادع) يتحدث إلى فقراء الشعب (الأيتام)، وبدلاً من أن يكون صادقاً معهم وينصحهم ويأخذ بأيديهم إلى طريق الهداية، نجد أنه يضللهم، ويخدر مشاعرهم، فهو يباركهم، ويمسح على شعورهم، ويسرق زيت دارهم ويبيع لهم ألف مسافة في جنة من صنع الخيال. ونحن نلحظ هنا ثلاثة أمور:

أولا: شخصية المخادع .. يمثلها ذلك القديس.

ثانياً: شخصية ضحية المفارقة .. يمثلها الأيتام والفقراء

ثالثاً: شخصية الجماهير، وهي تعلم منذ بداية الموقف أن القديس كاذب، وسيتضح صدق توقعها في آخر الموقف. يقول الشاعر:

طريقُ الربِّ مفروشٌ بجوعِ القلبْ !!
وأنتمْ للفناءِ على طريقِ الصَّلْبْ !!
إماءٌ أنتمُ للجلبْ !!
عبيدٌ أنتمُ للسلبْ !!
شياهٌ أنتمُ للحلبْ !!
طريقُ الربِّ مفروشٌ ..
"بأنْ جوعوا" !!
وطوبى للجياعِ على طريقِ الرَّبْ !!
طوبى للعِطاشِ إلى ينابيعِ من الأمثالْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٥٤

وهنا يظهر الوجه القبيح لذلك القديس الذي يمثل نمطاً منتشراً لبعض رجال الدين الذين يأكلون بدينهم، فيصانعون الأيام، ويداهنون الحكام.[1] فهو يسرق أقواتهم بدعوى أن الجوع هو الطريق المؤدي إلى الرب، ثم يأتي التشبيه البليغ المليء بالسخرية المُرَّة، فهم: إماء وعبيد وشياه، والجنة لَمن جاع من أجل أن يشبع أصحاب الكراسي!!

وإذا كانت المفارقة الدرامية تُشَكِّل قوام المفارقة في المسرح، لكنها "لا تقتصر بالطبع على الدراما، فقد ترد في الملاحم والشعر القصصي، وهي تقوم على جهل الضحية بالموقف الذي هي فيه، وتبدو أبلغ

[1] وانظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٣ – ١٨٩.

أثراً عندما لا يكون المتلقي وحسب، بل شخص آخر في التمثيلية أو القصة، على وعي بجهل الضحية.''[1]

وقيمة المفارقة الدرامية أنها تعمل''على توفير التشويق المفعم بالحيوية لمعرفة ما وراء المواقف، والبواعث في وضع يتصف بالتناقض، بحيث يجبر المتلقي على إعطاء كل موقف حقه من التعاطف والتساؤل، في الوقت الذي تدرك فيه أنه ليس من قوة بإمكانها أن توفق بين الموقفين المتناقضين.''[2]

ج — المفارقة التصويرية: (Pictorial Irony)

يرى على عشري زايد أن المفارقة التصويرية ''تكنيك فني، يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة، ويرى أن التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل.''[3]

يقول العَزَب في قصيدة (لكننا لا بد [رسالة موجهة إلى سلاطين المنطقة من المحيط إلى الخليج]):

لا .. لن أموتَ .. كي تعيشْ!!
بطاقتي: دمٌ من الدلتا إلى العريشْ!!
يكفي أنامُ واقفاً،
أُشيِّءُ اللاشيءَ، أو أعقل المابعدَ،
أو أطيشْ!!
وأنتَ .. يا ...
تستوردُ الشرائطَ .. الولائمَ الجنسيةَ المُسَجَّلَهْ!!
وتكتبُ القصائدَ النساءَ،
والقصائدَ الحشيشْ!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٠

إن الشاعر يستخدم في هذه السطور استراتيجية هجومية، مع أنه في مواجهة مع (سلاطين المنطقة من المحيط إلى الخليج) كما في العنوان التفسيري للعنوان الأساسي (لكننا .. لا بُد!!)

وهو يعضد مفارقته التصويرية – في سبيل الوصول إلى موقفين متناقضين — بمجموعة من المتناقضات، إذا جُمِّعَت ستكون في النهاية مُحصِّلة للمفارقة التصويرية. فهناك التناقض بين حال الشعوب العربية وحال حكامها، فالشعوب تكلم نفسها من الفقر والذل، فكادت تفقد عقلها، بينما الحُكّام مشغولون للأذقان بالجنس والنساء!!

---

[1] ميويك، المفارقة، ص١٠٢.
[2] سليمان، المفارقة والأدب، ص٣٦.
[3] زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص١٤٧.

وهكذا يلعب عنصرا المفارقة والتضاد في قصيدة العَـزَب، دوراً بـارزاً في الكـشف عـن أزمـة الـشاعر وتمزّقه الوجدانيّ وعدم توافقه مع عالمه الواقع، وذلك عن طريق هذه الثنائيات المتضادة إيجابياً وسلباً.
ثُمَّ يدخل الشاعر – في القصيدة ذاتها – منطقة خطرة عندما يقول:

إنْ نَمُتْ نَمُتْ معاً
وإنْ نَعِشْ نعشْ معاً
ونرفضُ السلامَ، إنْ أردتَ، نرفضُ الحلولْ!!
لكنَّنا ..
لا بُدَّ ..
(قبلَ أنْ تموتَ)
أنْ نُعيدَ ..
رسمَ تاريخِ اقتصادِنَا،
وأنْ نعيدَ ..
رسمَ جغرافيةِ الدُّخُولْ !!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٨٢

وبعد أن يرسم الشاعر مجموعة من المفارقات الصارخة بين مواقف والشعوب العربية، وبين مواقف حكامها، يُصرِّحُ بما يريد – في غير مواربة – بأن الشعوب لن تسكت طويلاً على ما تعانيه من قهر وجوع، بل تطالب بالمساواة مع حاكميها، ويهدد الشاعر – على لسان الشعوب – بأنهم سيرفضون السلام مع الحكام / مع إسرائيل، أو سيرفضون السلام بمعنى الاستسلام، وينادون بإعادة توزيع الثروة لتنال الشعوب جزءاً من حقوقها. وفي هذا الجزء الأخير من القصيدة تمَّ فكُّ شفرة العنوان (لكننا .. لا بُدَّ!!) التي كانت مبهمة، واتضح المقصود منها بأنَّ الشعوب تطالب بحقها في ثروات بلادها المنهوبة.[1]

ومن هنا ندرك أنَّ المفارقة لعبة عقلية ذكية من أرقى أنواع النشاط العقلي؛ إذ هي – على الرغم من أنها إستراتيجية في الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل – إلا أنها – في الوقت نفسه – تنطوي على جانب إيجابي، فهي سلاح هجومي فعّال.

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٨ – ص٤٦٦.

شعرية الانزياح

* مفهوم الانزياح:

يُستخدم مصطلح (الانزياح Ecart) على نطاقٍ واسعٍ اليوم في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية، مما يعكس قبولاً ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثاً وحداثة. فإنّ ''الناظر في خارطة النقد العربي المعاصر يلحظ بيسر مدى اهتمام النقاد بأنموذج (الانزياح) وقد كان الاهتمام ضرورياً، وحظي بإجماعٍ لدى سائر الدّارسين، فآثروه على سائر البدائل الاصطلاحية الأخرى.''[1]

ويقول موكاروفسكي: ''إن اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو – بطرق جديدة – التأليف الداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها.''[2] والمأخوذ من ذلك أن اللغة الشعرية ليست جامدة، وإنما هي متطورة نامية منزاحة، وكذلك تتمتع بإمكانات متجددة لا نهائية. فالمبدع – الشاعر بخاصة – يشعر بعجز اللغة المعيارية عن التعبير عما يريده، فيلجأ إلى الانزياح ليعبر عن نفسه، ويؤثر في المتلقي. وهذا ما أشار إليه أحد النقاد بقوله: ''ما الانزياح إلا احتيال الإنسان على اللغة لسد قصوره، وقصورها معاً.''[3]

والانزياح هو خروج التعبير عن المألوف في التراكيب، وفي الصياغة، والصورة الفنية، ولكنه خروج إبداعي جمالي، يهدم لكي يبني بطريقة فنية يصعب ضبطها. ومن هنا لا بد أن تتضح الرؤية ''إلى الإبداع الشعري – لا باعتباره انزياحات مجانية وعبثية –، بل هو خروق محكومة حتى النخاع بعودة ذات انزياحات قصوى وجوهرية يستند إليها فعل التلقي عبر التأويل والتفسير.''[4]

وأما عن الانزياح لغةً، ''زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً زُيُوحاً زِيُوحاً زَيَحاناً وانْزاحَ ذهب وتباعد؛ وأَزَحْتُه وأزاحَه غيرُه ... وأزاحُوهم عن موضعهم أي نَحَّوْهم ...''[5] وأما عن تعريف 'الانزياح' اصطلاحاً، فهو: ''خروج التعبير عن السائد، أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤيةً ولغة وصياغة وتركيباً.''[6]

ويوضح أحد الباحثين أنّ مدلول مصطلح 'الانزياح' ليس جديداً، وذلك بقوله: ''وأجمع جُلُّ الباحثين على أنّ المصطلح أسلوبي مستحدث، يحمل مفهوماً قديماً يرتدُّ في أصوله إلى أرسطو، وإلى مَن

---

[1] مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م، ص٢٧٥.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية. بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص١٧.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، تونس. الدار العربية للكتاب، ط (٣)، ١٩٨٢م، ص١٠٦.

[4] عبد الرحيم أبطي، ''الانزياح واللغة الشعرية''، علامات في النقد الأدبي، ج (٥٤)، م (١٤)، شوال ١٤٢٥هـ، ص٤٦٠.

[5] ابن منظور، لسان العرب. مادة (زيح).

[6] نعيم اليافي، ''الانزياح والدلالة''، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد (٤٥١)، ١٩٩٥م، ص٥.

تلا أرسطو من بلاغيين ونقاد، أخرهم جان كوهين وسابقيه.''[1] وربما يكون 'جون كوين' أول مَن خصَّ هذا المصطلح بحديثٍ مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر. وقد جاءت محاولات كوين وغيره من المنظرين لتقدِّمَ الشعرية خُطوةً أولى نحو موطنها، وجاءت الثانية لتميِّز بين الشعر والنثر. فقامت نظرية الانزياح لديه على مجموعة من الثنائيات ضمن إستراتيجية الشعرية البنيوية.[2]

ويعرض عمر أوكان جُملةً من التعريفات التي قدمها النقاد الغربيون والعرب لمصطلح الانزياح قائلاً: ''فيعرف مثل خطأ مقصود عند 'ب. رونو'، مفاجأة لقواعد اللغة أو النحو مضاد عند 'ويليك'، ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً، أو حالة مرضية للغة عند 'كوهين'، مسافة واختلاف عند 'بارت'، اللحن المحبب وكسر المألوف، واضطراب في نظام اللغة، وتواضع جديد لا يقضي إلى عقد بين متخاطبين 'المسدي'. كل هذه التعريفات تلتقي في التأكيد على الحالة السلبية للانزياح.''[3]

وقد تعددت المصطلحات المرادفة للانزياح، فهناك العدول، والانحراف، والتجاوز ... ''وقد نُقل هذا المصطلح إلى العربية بما لا يقل عن أربعين مصطلحاً يمكن أن نجد شفيعاً لها في أن الغربيين أنفسهم قد عَبَّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين (...) وإنهم مُجمعون ضمنياً على اختيار كلمتي (ecart – deviation) مصطلحين مركزيين في تداول هذا المفهوم حيث تتقاطع اللغتان الإنجليزية والفرنسية في استعمال المصطلح الأول، بينما تنفرد الفرنسية باستعمال المصطلح الثاني.''[4]

وأما مصطلح 'العدول' فهو ''شائع في التراث النقدي العربي لدى النقاد والبلاغيين بحيث كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، وسار البلاغيون في اتجاه آخر، فأقاموا كذلك مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني.''[5]

وقد أفرد أحد الباحثين حديثاً موسعاً عن الانزياح، وبقية المصطلحات المرادفة له والدائرة في فلكه، مع ذكر مَن استخدم كلَّ مصطلح من النقاد.[6] ويبين أحد النقاد طبيعة الانزياح بقوله: ''في إعادة صياغة (نظرية الانزياح) أو ما أصبح يعرف (بأسلوبية الانزياح)، وذلك حين اعتمد خطين أساسين في الحدث اللساني، أحدهما: محور الاختيار، وفيه يختار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، وآخرهما: محور التوزيع، وفيه يتم تركيب ما تم اختياره، وذلك إمّا وفق مقتضى قوانين النحو

---

[1] بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، ص٢٧٦.

[2] راجع: جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش. القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٩٣م، ص١٣٢، وما بعدها.

[3] عمر أوكان، اللغة والخطاب، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠١م، ص١٧٠.

[4] يوسف وغليسي، ''مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي''، علامات في النقد، ج (٦٤)، مجلد (١٦)، صفر ١٤٢٩هـ، ص١٨٩.

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٩٨ – ١٩٩.

وللمزيد عن (العدول) انظر:

– عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م، ص١٩٣.

– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٩٨.

– محمد إبراهيم عبد السلام، ظاهرة العدول في اللغة العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ماجستير، ١٩٨٩م.

– عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية دراسة أسلوبية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ماجستير، ٢٠٠٦م.

[6] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص٢٩، وما بعدها.

ومعاييره، وإمّا وفق سبل التصرف والتوسع في الاستعمال، وحينئذ فإن الأسلوب هو ما خرج عن معيار وعدل عنه.''[1] ويبين (جان مولينو J. Molino) بعض صور الانزياح:

''أ – إضافة عنصر جديد إلى التركيب.

ب – حذف عنصر من التركيب.

ج – قلب نظام العناصر داخل التركيب.

د – التأليف بين جزأين.''[2]

ومن هنا فقد غدا الانزياح مجالاً واسعاً لتجليات الشعرية في عالم الخطاب وبنيةً لغوية مستقلة. وقد ساهمت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تطوير آليات الانزياح ليصبح له دلالة واسعة في تشكيل الخطاب الأدبي.

ويتبدى الانزياح في شعر محمد أحمد العزب في صور عديدة منها:

أ – الانزياح الإسنادي

ب – الانزياح الدلالي

ج – الانزياح التركيبي

* صور الانزياح:

أ - الانزياح الإسنادي

يواجهنا عدد وافر من النصوص في شعر العَزَب تتوفر على علاقة الإسناد غير المألوفة، وهذا ما يُسمى بالفجوة، أو التوتر، وكلاهما مما يُكسب النص قدراً عالياً من الشعرية القائمة على تباعد الأطراف مما يُفسح المجال التأويلي أمام المتلقي. ومن غير هذا الانزياح الذي يجعل للغة طبيعة شعرية تمتزج فيها المرجعية بالإيحاء، ويتلبسها شيء من الغموض الذي يفتح أبواب القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية، تظل تجربة الشاعر في القصيدة نوعاً من الإبداع النثري، أو النظم التقليدي، وذلك لأنَّ ''الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أنْ يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه.''[3] ويبين كوين أنَّ ''الإسناد يتحقق في اللغة في شكلين رئيسيين: اسمي (مبتدأ وخبر)، أو فعلي (فاعل وفعل).''[4]

وقد شاعت الجملة الاسمية في شعر العَزَب، وهي تتكون من قسمين: المبتدأ، وهو المسند إليه، والخبر وهو المسند، وقد اشترط 'كوين' أن تتصف العلاقة بين المسند والمسند إليه بـ ''مصطلح 'ملاءمة معنوية'، أو اختصاراً 'ملاءمة' لنميز الجملة الصحيحة من حيث المعنى.''[5]

إن كوين يبرز – من خلال مناقشات مستفيضة – أن ما سبق يختص بلغة النثر، لكن لغة الشعر تختص بسمات تتجاوز النحو التقليدي، ودلالات المعاجم، ويشرح في سبيل ذلك عبارة 'الإنسان ذئب

---

[1] المسدي، الأسلوب والأسلوبية. ص٩٦.

[2] عصام شرتح، ''الانزياح ووظيفته عند بدوي الجبل''. علامات في النقد الأدبي. ج (٥٨). م (١٥)، ذو القعدة ١٤٢٦هـ، ص٣٨٦ – ٣٨٧.

[3] شكري عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي. القاهرة. انترناشيونال برس، ١٩٨٨م، ص٨١.

[4] كوين، بناء لغة الشعر. ص١٤١.

[5] كوين، بناء لغة الشعر. ص١٣٢.

أخيه.[14] والمأخوذ من كلام كوين أنّ الانزياحات التي يحققها النص في خروجه عن القاعدة تجعل تسرب التأثيرات الشعرية الكلاسيكية تتراجع أمام سيادة تراكيب وصور ذات نفس شعري جديد ومغاير ومؤثر.

يقول العَزب متغزلاً في قصيدته (تعليق على صورة):

عيناكِ يا حبيبتي ..
قراءتانِ في تراثنا العُذريِّ،
هجرتانِ في المساءِ والعَسَل !!
وشَعْرُكِ الغابيُّ يا حبيبتي ..
صفصافةٌ ميادةُ الغُصُون،
فوقَ جِيدِكِ الذي استدارَ وابتهلْ !!
حتَّى انحناءَةُ الرُّموش للمافوق والماتحتِ،
بدءُ غزوةٍ جريئةِ الرِّماحِ والأَسَلْ !!
حتى التفاتةُ الغزال ..
علَّمَتْني كيفَ كبرياءُ حُلوةٍ رشيقةٍ ..
يكونُ شامخاً شُموخَ قمةِ الجَبَلْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧١

ففي اللوحة السابقة، تلك التي رسمها الشاعر لمحبوبته، نلحظ كيف انزاحت العلاقات الإسنادية بين المبتدأ (عيناك – شَعرك) وما تلاه من أخبار. فالمبتدأ (عيناك) يُخبرُ عنه – عادةً – بالاتساع، أو الجمال، فيُقالُ – مثلاً –: عيناك واسعتان، أو عيناك جميلتان، ولكنَّ الشاعر أسند إليهما علاقة جديدة نابعة من عشقه لتلك العينين الجميلتين البريئتين، فهما (قراءتان في تراثنا العذري)، إنَّ الاعتراض بالنداء (يا حبيبتي) يبرز هيامه بها.

وعينا المحبوبة: (هجرتان في المساء والعسل)، فهما واسعتان جميلتان يهاجر الناظر فيهما إلى عالم المساء الحالم، وإلى الجمال الذي يشبه – بتعبير دارج – يشبه العسل. ولعله يقصد بالمساء أن عينيها سوداوان، ولكن إذا جاز هذا التأويل، فهل يجوز أن نتأول أن عينيها عسليتان إشارة لوجود (العسل)؟ ولِمَ لا؟ فعيناها تجمع بين جمال العيون السوداء والعسلية.

وكذلك يتكرر الأمر نفسه مع المبتدأ (شَعْرُك) فيصفه بأنه (غابيّ)، ولعله يقصد أنه شَعرٌ طبيعيُّ الجمال، أو هو شَعر همجي بلا تصفيف. وعندما يأتي ذِكرُ خبر المبتدأ (شَعرُكِ) كان المألوف أن يخبر عنه بأنه شعر أسود أو أشقر، أو شعر طويل أو قصير، أو شعر ناعم أو خشن، ولكنه أخبر عنه بأنه (صفصافة)، والشَّعر من حقل لغوي، والصفصافة من حقل آخر، ونستشف من ذلك أن شَعر المحبوبة ناضر كالصفصاف، وغزير وناعم مثلها، وبخاصة أنها (صفصافة ميادة الأغصان). وكذلك المبتدأ

---

[1] كوين، بناء لغة الشعر، ص١٣٢، وما بعدها.

(انحناءة الرموش) عادة توصف بالطول أو السواد، لكنها نظرة عين قاتلة. اخبر عنها الشاعر بأنها (بدء غزوة جريئة الرماح والأسل) ليوحي بجمال العيون، وسحر النظرة، ونفاذ الأثر. ولعلنا نلحظ أن العلاقات بين المسند والمسند إليه لم تعد منطقية، بل صارت متوترة منزاحة؛ لأن لغة الشعر الحديث جعلت ما ليس ممكنا عقلاً، جعلته ممكناً شعراً. وتلك قيمة الانزياح الذي هو أساس الشعر، وليس استثناء من القاعدة، وقد أشار إلى ذلك أحد النقاد بقوله: ''الانزياح من حيث كونه جوهر الشعر، باختراقه قوانين اللغة، وبوصفه أيضاً جسديته وليس مجرد صفة لصيقة به، وبهذا الموقف نكون قد ألغينا مسبقاً كون الانزياح هو مجرد الخروج عن قاعدة والدخول في الاستثناء.''[1]

يقول الشاعر العزب في قصيدة (المسافرة وشكل الدوائر):

يا حُلوتي، وجُنوني:
لُفّي الغُصونَ الصبايا،
فالوقتُ بَرْدٌ، وماطرْ ! !
أرجوكِ .. لا تتركيها نهبَ التضاريس،
نهبَ انفعال عُنفِ العناصرْ ! !
أرجوكِ، فالليلُ نَذْلٌ، مُراهقٌ،
وجبانٌ مُدَجَّجٌ بالخناجرْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٥

فإذا نظرنا آخر المقطوعة السابقة وجدنا المبتدأ (الليل) الذي يوصف عادة بأنه ليل طويل، أو قصير، ولكن الشاعر — بخصوصية رؤيته — أخبر عنه بكلمات من حقل دلالي مغاير، فألبس الليل صفات الإنسان، فجعله (نذل — مراهق — جبان — مدجج بالخناجر). ولا يهم أن يتصف الليل بهذه الصفات حقيقةً، فوجهة نظر الشاعر هي الأساس؛ لأنه مبتكر قانون التركيب لكلمات النص. فاختيار صفات إنسانية (نذل — مراهق — جبان — مدجج بالخناجر) لليل لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مباشريته، وإنما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال بهول مشهد الليل، وخطورته على الفتيات الجميلات، وهنا تكمن أهمية الانزياح المؤسس على الاستعارة الناجحة.

فإذا نظرنا إلى الجملة الفعلية، فإنه تتكون من المسند وهو الفعل، ومن المسند إليه وهو الفاعل. ولو كانت الكتابة علميةً، لصار التطابق والتوافق تامين بين المسند والمسند إليه، أما اللغة الشعرية فإنها تقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية، ويقوم القارئ بكشف تلك العوالم الجديدة، وما بينها من دلالات. يقول العَزب في قصيدته (غناء للجسد):

تقفزُ الدهشةُ ..
فيَّ عُريانةً ..
إلا من الإغراءِ،

[1] عبد القادر فيدوح، ''شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين''.
http://fidouh.com/dctails.php?artid=12.

والصيفِ الضبابيِّ
وشكلِ الولولةِ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٠٣

نلحظ الفجوة بين المسند (الدهشة)، وما أُسند إليه من أفعال الجملة ومكملاتها بعد ذلك، فالقفز قد يكون لآدمي أو طائر أو حيوان، ولكنه – منطقياً – لا يكون للدهشة، ولكنَّ الشاعر – مدفوعاً بشدة إعجابه بجسد محبوبته – قفزت دهشته، وهذا أبلغ من: زادت دهشته، أو كثرت، أو ما شابهها من تعبيرات تقترب من اللغة العادية. وقد استمر هذا الخرق في قوله واصفاً الدهشة بأنها (عريانة)، فقد استعار لها صفة إنسان ليبين أنها دهشة واضحة ظاهرة، فمن شدة جمال الجسد، لم يستطع الشاعر أن يخفي دهشته. فاستعمال وتركيب الشاعر للغة يخترق الاستعمال المألوف لها، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف – من خلال ذلك – إلى شحن الخطاب بطاقاتٍ أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصاً في المتلقي. يقول الشاعر واصفاً بنات المنصورة في قصيدته (ترجيعات تحت سماء المنصورة):

ها هي ثرثراتُ العشقِ في (المشايةِ) اكتظَّتْ بأسرابِ العصافيرِ
اللواتي يحتضنَّ حقائباً تلميذةً نشوى،
وها هو (شارعُ البحرِ) الجميل يشيرُ للأسطورةِ: انهمري،
فترتبكُ الطبيعةُ في الحقائب،
تستفزُّ الجيبةُ الزرقاءُ فكرَ الجَبْرِ
تُعطي الفتحةُ الخلفيةُ النصَّ المناسبَ،
تستميلُ اللفتةُ التاريخَ،
تشطبُ سحبةُ الفستانِ جغرافيةَ الكرزِ المُصَادَرِ
....

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٦٦

إن فتيات المنصورة السائرات في شارع البحر يشبهن الأساطير، وقد أثَّرنَ عاطفة الشاعر الغزل، فعبَّر في صورة رائعة عن جمال ما رآه. ويهمنا انزياح العلاقة بين الفعل والفاعل، فالفعل (ترتبك) أُسند إلى الفاعل (الطبيعة)، وبينهما – في الحقيقة – هوة دلالية، لكنَّ اللغة الشعرية تُقَرِّب البعيد، وتَجْمعُ المتناقضات، والشاعر يريد بذلك بيان شدة جمال تلك الفتيات. وكذلك الفعل (تستفز) مع فاعله (الجيبة)، فالفعل 'تستفز' يثير دلالات الإثارة والتهييج التي انسحبت بدورها على 'الجيبة' التي اختار لها اللون (الأزرق) ليبين أنها فتاة صغيرة من أبناء المدارس ذوات الجيب الزرقاء، وجمال الجيبة الزرقاء استفز (فكر الجبر)، والشاعر على وعي باختيار (فكر – الجبر)، فالفكر صعب أن يُستفز، والجبر جامد كذلك، وعلى الرغم من ذلك وقعا في دائرة الاستفزاز ليدل على شدة الجمال والفتنة. وكذلك نجد الفعل (تعطي) مع الفاعل (الفتحة الخلفية) التي صارت شاعراً يبدع نصوصاً مناسبة، والفعل (تستميل) مع الفاعل (اللفتة) فقد صارت إنساناً لا يستميل شيئاً هيناً، بل يستميل التاريخ بكل ماضيه وحاضره، وليس التاريخ وحده الذي تأثر، بل تأثرت (الجغرافيا) أيضاً بسبب (سحبة الفستان).

إن المتأمل هذه الصورة العزبية ليجده قد استعمل كلمات بسيطة مألوفة من واقع الحياة (المشاية — شارع البحر — الحقائب)، وبعضها ليس عربياً (الجيبة — الكرز — الفستان). وهذا — أيضاً — انزياح قُصد منه التأثير على المحبوبة، أو على القارئ عموماً ليكون كلامه مناسباً لعاطفته وفكره بعيداً عن اللغة المعجمية والقاموسية. وتلك مزية الانزياح الذي هو خرق قوانين اللغة المعيارية من أجل تأسيس شعرية العمل الأدبي.

ب - الانزياح الدلالي

ونحو سعي الشاعر لامتلاك رؤية مغايرة للكون، ولنفسه، ولفنّه، فإن لغته تسعى إلى تشابكٍ نصي ودلالي لا يستكين إلى نمطية محددة ومألوفة داخل النص الشعري، وإنما يسعى – من خلال توسيع جسد القصيدة الجديدة وتعيناتها البنائية والتشكيلية، وصلتها المتينة القوية بالمكون الشعري، وهيئاته الفنية وأبنيته التي تحتضن هذه الدلالات، وتآزر الانفعالات التي تمتد وتتسع حتى تشمل مستويات البناء والتركيب والدلالات – لنصبح أمام نص شعري متماسك ومتطور ونام يحمل نزوعه التجديدي والتحديثي، وجماليته وشعريته.

ويوضح صلاح فضل أهمية النظر إلى الجانب الدلالي بقوله: "طبقاً لآراء علماء النص المحدثين، فإن عمليات التكوين تتجه بصفة خاصة إلى الجانب الدلالي."[1] ويعرف كوين الدلالة على أنها: "ليست إلا مجموعة التأليفات المتحققة لكلمة ما."[2]

وسوف يعالج الباحث الانزياح الدلالي في شعر العزب من خلال **الصفات والإضافة**.

يعرف علماء النحو **النعت** على أنه: "هو التابع الذي يُكَمِّلُ متبوعه بدلالته على معنى فيه، أو فيما يتعلق به."[3] ويقول جون كوين عن الصفة إنها: "تقوم بدور رئيسي (...) إنها ذات تأثير لا نظير له."[4] فالصفات — إذن — تلعب دوراً هاماً في البناء الشعري، ولو قرأنا قصيدة ما وحذفنا منها الصفات، لأدركنا مدى الخلل الذي يصيبها. يقول العزب في قصيدة (هذيان في بهو الفرح):

كتبْتِ لي بصوتِكِ المبلول ..
دعوةً إلى الرحيلِ في خرائطِ المطارَدَاتِ،
والرحيلِ في أحلامِنا المناوراتِ،
والرحيلِ في القصائدِ المُعَاكَسَةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٣

تدعو المحبوبةُ الشاعرَ لوصالها بصوت عذب، وصفه بأنه (صوت مبلول)، وهو نعت غريب، فالصوت يوصف بالارتفاع وضده، أو بالجمال وضده، أمّا أن يوصف بهذه الصفة المائية (مبلول)، فهذا هو الجديد حسب رؤية الشاعر. ولعله قصد أنه صوت مُشْبَعٌ بالعواطف، مليءٌ بالحنان، وهذا أبلغ في

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة رقم (١٦٤)، ١٩٩٢م، ص٣٥.
[2] كوين، بناء لغة الشعر. ص١٣٧.
[3] ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت، المكتبة العصرية. د ت. ج (٣)، ص٣٠٠.
[4] كوين، بناء لغة الشعر. ص١٤٢.

تأثير دعوة المحبوبة حبيبها. ثم وصف الشاعرُ الأحلام (أحلامنا المناورات)، فالأحلام توصف بأنها سعيدة، أو مزعجة، ولكنه وصفها بأنها مناورات، ولعل ذلك لأن المحبوبة تتدلل، وتراوغ، وتناور، وعلاقة المناورة أروع من علاقة الاستسلام. ثم وصفَ القصائد بأنها (القصائد المعاكسة) لأنه لن يمل من مطاردتها، والسعي لاكتساب رضاها.

فالصفات – هنا – كانت المرتكز في عملية التحويل الدلالي لبنية القصيدة، حيث تنتشر الدلالات، وتتسع، وتنفتح لتغطي كل سياقات البنية عبر أنماط التكثيف الاستعاري، والخرق في شحن اللغة دلالياً، وتقديم رؤية فاعلة للواقع. يقول الشاعر العزب في قصيدة (مشاهد ليست مُدَجَّنة):

-: إذا لم ينزفِ الموجُ فهل تنجو السفينه؟
-: كيفَ ينمو حولك الإيقاع؟
-: ينمو من ترابِ العشقِ ..
حتى يستديرَ القمرُ الأخضرُ في وجهي ..
وينساحُ صباباتٍ عرايا ..
وحكاياتٍ جنينه
-: ويغني عزفُكَ الرقراقُ للآتي؟
-: السلامُ الثيِّبُ الوغدُ على القاعدِ .. في الجرحِ كسيرا ..
-: وعلى الرَّاكضِ في الجِبْرِ السلامْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٤٧ – ٤٨

إن العزب الشاعر الثائر ينزف دماً تضحية لبلاده من أجل أن تسير سفينتها، لكنه يرفض التدجين، وسوف يتحمل لأنه عاشق تراب هذا الوطن. وهو يتمنى أن تتقدم بلاده، وتكتمل دورة القمر (الأخضر)، فنحن لم نرَ قمراً أخضر، لكن هذا اللون يشكل رمزاً للحياة وللنماء وللخصوبة وللجمال. ثم تظهر الأشواق (صبابات عرايا)، فالصبابة توصف بالشدة أو الضعف، أما أنها أشواق عارية، فهي أشواق صريحة شديدة لم يستطع الشاعر كتمانها. و(حكايات جنينة) أي حكايات بريئة، أو حكايات بِكْر لم تُسمع من قبل، والصفات كلها نابعة من شدة حبه للوطن حتى وإنْ قسا عليه. لكنه — من شدة حبه وإخلاصه — يرفض السلام، فيصفه بصفات عجيبة (السلام الثيب الوغد)، وقد جاء في اللسان: "الثَّـيِّبُ من النساءِ: التـي تَزَوَّجَتْ وفارَقَتْ زَوْجَها بأيِّ وَجْهٍ كان بَعْدَ أَنْ مَسَّها. قال أبو الهيثم: امرأَةٌ ثَيِّبٌ كانت ذاتَ زَوْجٍ ثم ماتَ عنها زوجُها، أو طُلِّقت ثم رَجَعَتْ إلى النكاح."[1]

فهو سلام مُجرَّب لم تستفد مصر منه شيئاً، بل جعلها – من وجهة نظره – تتخلى عن دورها عربياً وإسلامياً، فكان سلاماً مؤنثاً، ومجرباً ثبت عدم صلاحيته. وهو — أيضاً — سلام وغد، والوغد لغةً " وغد: الوَغْدُ: الخفيف الأحمقُ الضعيفُ العقْلِ الرذلُ الدنيءُ، وقيل: الضعيف في بدنه وقَدْ وَغُدَ وغادةً. ويقال: فلان من أَوْغادِ القوم ومن وغْدانِ القوم ووِغْدانِ القوم أي من أَذلاَّئهم وضُعفائِهِمْ.

[1] ابن منظور، لسان العرب. مادة (ثيب).

والوَغْدُ: الصبيّ. والوَغْدُ: خادِمُ القوم، وقيل: الذي يَخْدُمُ بطعام بطنه. تقول منه: وغُد الرجلُ، بالضم، والجمع أوْغادٌ ووُغْدانٌ ووغْدانٌ."[1]

وقد وصف مَنْ رضي بهذا السلام الذليل بأنه كسير (قاعد) في الجرح، ولكنه – على سبيل المشاكلة – يُلقي السلام – الذي هو من السكينة والأمن – على الشعراء اللاهثين (راكض) وراء المعاني مجداً لأوطانهم. فهم رضوا بالسلام تساهلاً وطلباً للراحة لأن تبعاته قليلة، أما الرافضون فيجب أن يتحركوا، بل أن يركضوا من أجل رفعة الأوطان.

هذه رؤية الشاعر الخاصة التي لا تخضع لقوانين وكيفيات مألوفة وعادية، ولكنها تقدم جوهر هذا الواقع وكينونته وسيرورته وفاعليته كي تنجح في توليد وتوصيل استجاباتها الإنسانية للمتلقي عبر هذه الانزياحات والانحرافات الأسلوبية والتركيبية في قصيدته.

فإذا ما انتقلنا إلى **بنية الإضافة** في شعر العزب، فإن الإضافة "لغةً: الإسناد، وعُرفاً: نسبة تقييدية بين اسمين توجب لثانيهما الجر أبداً."[2]

يقول الشاعر متغزلاً في قصيدة (خيال):

حينَ يجتاحُكِ حُلْمُ الرَّقصِ ..
يَنشقُّ سحابُ الرُّوبِ ..
عن أعمدةِ النارِ،
وينهلُّ مِنَ الرُّكبةِ ..
وغْدٌ وجريمةٌ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١١٨

إن قراءة هذه المقطوعة تُبين مدى الخرق الذي أصاب المصاحبات المعجمية، وبالتالي لا بد أن يكون المتلقي متيقظاً لتلك الانزياحات. فـ (الرقص) صار (حلماً)، وكلاهما من حقل معجمي بعيد عن الآخر، لكن محبوبته بارعة الجمال، فهي تضحك شعراً، وتمنح اللحن للناي، وهي عاشقة للرقص (يجتاحك)، فتظهر مفاتنها عندما تنزاح ملابسها عبر (سحاب الروب)، هي – أيضاً – علاقة بعيدة، لكننا قررنا أن الشِّعر يجعل المستحيل ممكناً، فإذا ظهرت أقدامها، ظهرت (أعمدة النار) التي اشتعل صداها في الناظرين إلى هذا الجمال الطاغي، الأمر الذي ينذر بارتكاب جريمة. إنَّ الشاعر يحرص على الانزياح في النسق التعبيري ليبرز لطائف بلاغية لا تكمن في الأسلوب اللغوي الذي يقتضيه المقام الإخباري، فبنية التشبيه البليغ عن طريق المضاف والمضاف إليه سيطرت على أبياته جاعلة من المحسوس معنوياً (حلم الرقص)، وموضحة المحسوس بالمحسوس (سحاب الروب – أعمدة النار)، وكذلك الاستعارة المكنية في (يجتاحك حلم)، والتصريحية في (أعمدة النار). يقول العزب في قصيدة (حكاية عاشقين) متغزلاً أيضاً:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (وغد).

[2] الأشموني، شرح الأشموني على الألفية، ومعه حاشية الصبان وشرح الشواهد للعيني، تحقيق طه عبد الرءوف سعد، القاهرة، المكتبة التوفيقية، د.ت، ج (٢)، ص٣٥٦.

وكائنٌ تغسلُ جبهتَهُ من تعبِ الرحلةِ،
وهو يداعبُ تفاحَ الأغصانِ،
ويشربُ من عَسَلِ الشفتين،
ويمرحُ في شجرِ الجسدِ الهذَيَانِ،
ويأكلُ من توتِ الحلَماتْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٨

إنَّ الرموز هي المسيطرة على هذه المقطوعة، من غسل الجبهة، و مداعبة التفاح، وشرب العسل، والمرح في شجر الجسد، والأكل من توت الحلمات، وكلها توحي بإيجابية التواصل. فإذا نظرنا إلى بنية المضاف إليه والمضاف، وجدناها بعيدة عن المألوف، كاسرة أفق التوقع، وبخاصة قوله (شجر الجسد)، فالجسد رغد، ولذا صار شجرة وارفة الثمار، وكذلك (توت الحلمات)، فالتوت من حقل دلالي، والحلمات من حقل آخر، ولكن الشاعر العاشق النزق جمع بين المتباعدين ليبين جمال هذا الموصوف. ونحن نلحظ حيوية الأبيات، ففيها الحركة (تغسل – يداعب)، واللون (تفاح – توت)، والمذاق (عسل – يأكل توت) الأمر الذي أبرز جمال المحبوبة، وفتنة الشاعر بها. وقد لاحظنا انزياح الدلالة عن موضعها الذي وُضعت فيه، أو وضعت له في أصل المعاجم، وهذا الانزياح يمنحها خصوصيّة دلالية جديدة هي التي يحمّلها المبدع في لغته؛ وذلك بتوتير الأسلوب، وتفجير معاني اللغة وتخصيبها.

ج - الانزياح التركيبي

يمكننا تقسيم اللغة الشعرية قسمين: اللغة الشعرية النظام، واللغة الشعرية الخروج، ولكل منهما قيمة وجمال. والشاعر لا يلتزم أبداً، ولا يخرج أبداً، وبتعبير كيليطو: "لن نجد إذعاناً صرفاً، ولا تمرداً صرفاً. وإنما تُعرف قيمة كل حالة مما سبق بفعلها تارة، وتركها تارة"[1]، وهذا ما عبّر عنه كوين بقوله: "لو أنه كان علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت 'اللغة المميزة' مستحيلة، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جُمَل قيلت من قبل، لكانت 'اللغة المميزة' لا فائدة لها."[2]

إن الكتابة الشعرية اختيار وتركيب للتعبير عن عواطف الشاعر وأفكاره، فالشاعر الفرنسي (أراجون Aragon)[3] يقول: "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقوانين النحو، وقوانين المقال."[4] فالشاعر – وفقاً لذلك – يحطم قوانين اللغة على طريقته الخاصة، وهو لا يفعل ذلك إلا ليعيد بناءها، وهو بذلك يخرق القواعد اللغوية من أجل بناء الشعرية. ولذا كان (مالارميه Mallarmé)[5] يقول: "أنا

---

1 عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢م، ص٢٩.

2 كوين، بناء لغة الشعر. ص١٢٧.

3 هو لويس أراجون أحد أهم الشعراء الفرنسيين، وهو شاعر، وروائي، وناقد أدبي، ومناضل سياسي، (١٨٩٧ – ١٩٨٢م)، ومن أعماله: موجة من الحلم – الأسبوع المقدس – لحظة الحقيقة.

4 كوين، بناء لغة الشعر. ص٢١٠.

5 هو الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه، أحد رواد الحداثة والرمزية في العالم (١٨٤٢ – ١٨٩٨م)، ومن أعماله: الأفق نسيم البحر – القصائد اللعينة – هيروديا.

تركيبي."[1]

وهذا ما استخلصه كمال أبو أديب إذ يقول: "الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسّد في النصّ لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مُكوِّنات أولية، سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشّر على وجودها."[2]

ويبين أحد النقاد طبيعة الانزياح في اللغة الشعرية بقوله: "إن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، أي أن لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة – وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية — تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى."[3]

ويتحقق الانزياح التركيبي "من خلال طريقةٍ في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة (...) فالمبدع الحق هو مَن يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جمالياً بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن، ومن شأن هذا أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد."[4]

وسوف يعالج الباحث الانزياح التركيبي عند الشاعر محمد أحمد العزب من خلال العناصر الآتية:

١ — التقديم والتأخير

٢ — الاعتراض

٣ — الحذف

٤ — إحالة الضمائر

١ — التقديم والتأخير

تقرر أمامنا في أكثر من موضع خصوصية بناء لغة الشعر، ومن ذلك ما يلجأ إليه الشعراء من التقديم والتأخير، وهو من أهم مظاهر الانزياح في التركيب اللغوي الذي يُنبئ — في الأساس — عن غرض دلالي ونفسي. وقد وصفه عبد القاهر بأنه: "باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعِ التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكانه."[5] وتتعدد أشكال التقديم والتأخير في شعر محمد أحمد العزب، ومن ذلك قوله في قصيدة

---

[1] كوين، بناء لغة الشعر، ص٢١٠.

[2] أبو ديب، في الشعرية، ص١٤.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص١١٥

[4] ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٢٠.

[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط(٣)، ١٩٩٢م، ص١٠٦

(شروح على هامش مقولة ممنوعة):

دراويشاً نَصيرْ ..
وليتَ فينا ..
تصوُّفَهمْ ..
وحلمَهُمُ المُغامِرْ !!

....

رسولَ اللهِ ..
مانشيتاً ركيكاً ..
سأغدو ..
بعدَ تصنيفي مُؤامِرْ !!
وأُقسمُ ..
لستُ شيعةَ أيِّ فكرٍ ..
ولستُ مُهرِّجاً في أيِّ سامِرْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٤، ٢٣٧

كعادته، يُدين الشاعر أبناء أُمَّته، ونلحظ أنه قدَّمَ لفظة (دراويشاً) وهي خبر الناسخ، وذلك ليبين سوء حالنا، وضعفنا أمام عدونا، فنحن لا نقدر على مواجهة العدو بحجة أننا متفرغون للعبادة، والحقيقة أننا لا نعمل، ولا نعبد، ولا نجاهد، فصار هذا حالنا. ثم يستدرك الشاعر بأننا لم نصل إلى مرحلة (الدروشة)، فقد يكون للدراويش قضية ما تشغلهم. وفي الأبيات نفسها، يبين الشاعر المصير الذي سيصل إليه بعد أن قال رأيه بكل صراحة، وهنا إدانة للنظام الحاكم الذي يرى كل مَن يقول الصراحة عدواً له، ولذا يبرز الشاعر مصيره في أول الكلام (مانشيتاً ركيكاً) كأنه يقول إن النظام يمتلك البوق الإعلامي الذي — من خلاله — يشوه أعداءه، وليس ذلك في صفحة داخلية، أو بخط صغير، بل (مانشيتاً)، مع أن الشاعر لا ينتمي لأي فكر، إلا أنه مخلص في نصحه.

وفي القصيدة ذاتها التي قالها في الاحتفال بذكرى مولد النبي ﷺ، يقول:

رسولَ اللهِ ..
كَذَّابينَ جئنا ..
إليكَ ..
ونحنُ مهزومو الضمائرْ !!
رسولَ اللهِ ..
دَجَّالينَ جئنا ..
لنخطبَ ..
ملءَ طاقاتِ الحناجرْ !!

رسولَ اللهِ ..

أَفَّاقينَ جئنا ..

دهاقنةً .. وجمهوراً .. وشاعرٌ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٢، وما بعدها

فالشاعر أخذ على نفسه عهداً أن يُعرِّي الدمامة ويفضح السماسرة المتاجرين بأوطانهم، وقد جاء تقديم الحال (كذابين — دجالين — أفاقين) على أفعالها لتكون الفضيحة علنية أمام الرسول ﷺ، وبلا ادعاء، أو مواربة، كأنه أراد أن يتصدر الحال المتردي لأبناء أمتنا اللوحة. ونلحظ استخدام الشاعر صيغ المبالغة (كذابين — دجالين — أفاقين) ليظهر شدة هذه الصفات، وتمكنها منا. وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر العَزَب:

رَسولَ اللهِ ..

نحنُ على سفين ..

يُوَجِّهُهُ المُرابيِ .. والمُقامرْ ! !

وغَشَّاشونَ نحنُ ..

يَجُوس فينا ..

(ومَعْذرةً) ..

دَمٌ قلقُ العناصرْ ! !

وحَشَّاشُونَ نحنُ ..

فإن أفقْنا ..

ضُحىً ..

غبْنا ملايينَ الدَّياجرْ ! !

ومُغْتابونَ نحنُ ..

فلوْ رسمْنا ..

عُيونَ الطَّير ..

وَشوشْنا المحَابرْ ! !

وقوَّادونَ نحنُ ..

نَبيعُ جِنْساً ..

(سياحياً) ..

ونَسكنُ في المقابرْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٥ — ٢٣٦

ويستمر الشاعر الثائر في عرض رؤيته الخاصة عن حال أبناء أمته، ونلحظ — من خلال ذلك — انزياحاً في ترتيب ركني الجملة الاسمية: المبتدأ والخبر، فقد تقدم الخبر على المبتدأ في قوله (غشاشون

نحن — حشاشون نحن — مغتابون نحن — قوادون نحن)، ولم يكن التقديم هنا لسبب نحوي، بل كان تقديماً بلاغياً جمالياً لإبراز مدى قُبح حالنا.

وقد لعبت المفارقة دوراً بارزاً في الصورة السابقة، فنحن ندعي البراءة (نرسم عيون الطين)، ولكننا مخبرون، عملاء للسُلطة (وشوشنا المحابر)، ونحن (نبيع جنساً سياحياً) بينما لا نجد مسكناً يأوينا، فنضطر للسكن في المقابر. كما نلحظ استخدام الشاعر لصيغة الجمع (غشاشون — نحن — حشاشون — مغتابون — قوادون) ليوحي بأنها لم تعد أمراضاً فردية، بل هي أمراض أصابت كثيراً من أبناء المجتمع، وكأنه يُنذر عندما يقرر تفشي الخطر في أُمتنا.

وتُعتبر البنية التركيبية البصمة التي تميز خطاب شاعر عن خطاب غيره؛ إنه يضفي عليها من روحه وعاطفته ما يكسبها معنى جديداً، ويخلق لها ارتباطات وعلاقات لم توجد من قبل. والشاعر العزب قد صرَّح بذلك شعراً، فقال في قصيدة (تسألينني عن المراجع):

أمس كنتُ أُحاضرُ الطلابَ،
طاردَني حُضُورُكِ في المُدرَّجِ،
قلتُ: (إني لا أُحبُّ سواكِ)،
أرْبَكَني اعترافي، وَانْدِهَاشُ الأعينِ الذُهْلى،
همستُ: (سواكِ إني لا أُحبُّ)..
تَصَّورُوا — أردفتُ — حجمَ الفرقِ بين الصيغتين؟

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٣١

نلحظ تقديم الظرف (أمس) في بداية المقطوعة، وذلك لتوضيح أهمية الوقت الذي حدث فيه الكلام. إن المحبوبة تسيطر على الشاعر لدرجة أنه أصبح يرى طيفها على مداخل الكلية، وفي خوذات الحرُّاس، وصار يكره مكتبه، مكتب العميد الذي حرمه منها، لكن حضورها كان طاغياً فانحرف بالمحاضرة عن النقد إلى الاعتراف بحبها (إني لا أحب سواك)، لكنه أدرك أن الالتزام بترتيب اللغة لم يحقق أمله نفسياً وشعرياً، فقال: (سواك إني لا أحب)، فتقديم (سواك) أفاد التخصيص والتوكيد والحصر، فهو لن يحب غيرها، ثم طلب من طلابه أن يتبينوا الفرق الهائل بين الصيغتين.

فانتهاك السياق لا يعبر عن خصوصية شعرية فحسب، بل يعبر عن عاطفة وموقف، وقد أشار إلى ذلك كوين بقوله: ''وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام، فإنها تفعل ذلك لكي تأتي فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هي، وهنا يكمن هدف كل شعر: إحداث تحولات في اللغة، وهي في نفس الوقت — كما سنرى — تحولات في التفكير.''[1]

ب — الاعتراض

جاء في القاموس المحيط: ''الاعتراضُ: المَنْعُ، والأصلُ فيه أنَّ الطريق إذا اعتَرَضَ فيه بناءٌ أو غيرهُ، منع السابلة من سلوكِهِ.''[2] وعرَّفه أبو هلال بقوله: ''هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثمَّ

---

[1] كوين. بناء لغة الشعر. ص١٣٧.

[2] الفيروزابادي. القاموس المحيط. مادة (عرض).

يرجع إليه فيتمه."[1]

وإذا وقع الاعتراض موقعه المناسب في السياق، فإنه يكون من مقتضيات النظم، ومن متطلبات المقام، ذلك لأنه كثيراً ما يقع مؤكداً لمفهوم الكلام الذي وقع فيه، ومقرراً له في نفوس السامعين. وقد بيَّنَ ابن رشيق طبيعته بقوله: "يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول."[2] يقول الشاعر في قصيدته (هدهدات .. إلى شاعرة تعاني من الأرق):

نامي
وانهمري فوق سريركِ فاكهةً فوضى،
لا تكترثي،
سأُمارسُ (في أدبٍ جمٍ) ..
تنصيبَ الفاكهةِ الفوضى في أحضاني،
وسأغفو في نَهديكِ (بريئاً، متهماً، لا فرقَ)،
لأكتبَ في نَهْديكِ الشِّعرَ إلى حدِّ استنزافِ الإلهامِ!!
وسأهمسُ في شفتيكِ النائمتينِ ..
كلاماً غَزَلاً (لا يعني)،
وكلاماً آخرَ (يعني)،
أحْلى من كلِّ كلامٍ !!
نامي !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٦ – ٥٧

يتحدث الشاعر إلى محبوبته رمزاً، ونلحظ أنه استخدم عدة جمل فعلية في موضع الاعتراض، فقد فصل بين الفعل والمفعول به (سأمارس – في أدب جم – تنصيب) بحال شبه جملة وضحت حاله أثناء التعامل مع محبوبته، وهي – بالطبع – مفارقة ماكرة أن يلملم الشاعر ثمار المحبوبة الفوضى في أحضانه، ولكن (في أدب جم)! ثم اعترض بأحوال مفردة (بريئاً، متهماً، لا فرق) المهم أن ينام في نَهْدَي المحبوبة ليكتب ما لا نهاية له من الأشعار، ثم يعترض بجملتين: إحداهما منفية، والأخرى مثبتة (لا يعني – يعني)، والمعنى أنه سيتكلم مع شفاه المحبوبة كلاماً شفوياً مرة، وسيتكلم معها كلاماً أفعالاً مرة أخرى.

وبتأمل هذه المقطوعة العزبية، يتأكد لنا أن الشاعر – واعياً – يبني لغته بناء خاصاً بما يحقق ذاته أولاً، ويحقق أهدافه ثانياً، يحقق ذاته في إبداع لغة ذاتية خاصة به تميزه عن غيره من الشعراء، وهو – حال الإبداع – لا يهمه أن تلتزم – أو تخالف – لغته اللغة المعيارية. وأما أنها تحقق أهدافه،

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت. ص٣٩٤.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط (٥)، ١٩٨١م، ج (٢)، ص٢١١.

أي توصل إلى المتلقي عواطفه وأفكاره عبر الخصوصية التي أشرنا إليها. فهذا البناء الخاص، وتلك الانزياحات تعمق التصور البنائي، وتُضاعف الآثار الدلالية التي – عن طريقها – يستكمل الشاعر شعرية نصوصه.

يقول الشاعر العزب في قصيدة (منولوجات داخلية):

أتخيَّلُ (إنْ لم تخذلني ذاكرتي) ..
أني متُّ،
وأني صرتُ صريراً في الباب الموصودِ،
ولكني (قالوا) ..
راودتُ شموساً نافرةً ..

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٤٩

يبرز الشاعر مدى تحسره من المرض الذي فاجأه عنيفاً، فحرمه من ممارسة كل طقوسه المعتادة تقريباً، فيحدث نفسه متخيلاً موته، ويفصل الشاعر بين الفعل والفاعل، وبين المصدر المؤول / المفعول به بجملة معترضة (إن لم تخذلني ذاكرتي)، وهو يشير من وراء ذلك إلى شدة مرضه من ناحية، وما ترتب عليه من ضعف ذاكرته من ناحية أخرى. ثم يفصل الشاعر بين الناسخ واسمه، وبين خبره بجملة (قالوا) التي تفيد الشك وعدم الثقة فيما قالوا، فهو يفضل أن يموت على أن يُعلَّبَ في أسر الطقوس المَرَضية. وكثير في شعر العزب الاعتراض بالنداء:

أنتِ (يا تاييسُ)
إنجيلٌ من الروعة[1]

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٤٥

فالشاعر فصل بين ركني الجملة الاسمية (أنت إنجيلٌ) بأسلوب النداء (يا تاييس) الذي يبين – من خلاله – شدة جمال المحبوبة، واختصاصها بهذا الجمال. وبهذا الانزياح الذي يعنى بانتقال اللغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، وذلك لأنَّ "النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود."[2]

ج – الحذف

عُنيت الدراسات البلاغية والنحوية والأسلوبية بالحذف؛ إذ هو انحراف عن الأسلوب العادي للغة. فهو يثير الانتباه، وينبه الذهن، ويبعث على التفكير فيما حُذف، فتحدث عملية اشتراك القارئ في سد النقص الكائن في الخطاب. وهذا ما أكده أحد النقاد بقوله: "ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثَمَّ يُفجِّرُ في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود. وعملية التخيل هذه – التي يقوم بها المتلقي – تؤدي إلى حدوث تفاعلٍ من نوعٍ ما بين

---

[1] وانظر. الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٦٣ – ٧٥
[2] كيليطو. الأدب والغرابة. ص٤٤.

المرسل والمتلقي قائم على إرسال الناقص من قِبَل المرسل، وتكملة النقص من جانب المتلقي."[1] والحذف "خروج عن النمط الشائع في التعبير، أو خرق للسنن اللغوية ومن هنا كانت قيمته وتأثيره."[2]

والمقصود بالحذف هو "إسقاط عنصر من عناصر البناء سواء كان في الكلمة المفردة، أو في الجملة في أبسط صورها، أو في صورتها المركبة."[3] فالألفاظ التي تسقط من ظاهر الصياغة لغرض دلالي أو تأثيري، توجد بالضرورة في البنية العميقة للنص، والتي تؤدي — بالضرورة – وظيفتها الدلالية والتأثيرية بشكل أوسع مما لو كانت حاضرة، كما قال ألفريد دي موسيه: إن في كلّ شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف، و على القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف."[4]

وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: "الاكتمال النحوي ينتج تراكيب لا فائدة فيها ولا وضوح."[5] وقد تبدو هذه المقولة غير صحيحة، لكن الكاتب يوضحها بقوله: "إن البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالباً بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر."[6] ولعل المقصود أن اكتمال العبارة نحوياً يفقدها جزءاً كبيراً من شعريتها، والعكس إذا كان هناك إيجاز وُجدت الشعرية؛ لأن اكتناز كثير من المعاني في قليل من الألفاظ يحقق ثراء الدلالة مما يساهم في اتساع الفضاء النصّي من خلال التعاون بين البنية السطحية التي ينطق بها ظاهر اللفظ، والبنية العميقة التي يستحضرها المتلقي بحضوره الفاعل.

وقد كان عبد القاهر — كعادته — أوضح من الجميع عندما قال عن الحذف: "فإنك ترى به ترك الذِّكْر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن."[7]

والحذف سمة أصيلة في اللغة العربية، فهي "لا تكتفي بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضاً، حتى لو قال قائل: إنَّ العربية هي لغة الحذف، ما كان عليه من ذلك بأس."[8] وقد تعددت بنيات الحذف لدى محمد أحمد العزب، وسوف نستعرض بعضاً منها. يقول في قصيدة (منولوجات داخلية):

مُسافرٌ في قَمَرِ الطفولةِ،
راجعٌ في زقزقاتِ الريشْ !!

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٥٦

نلحظ أن الشاعر حذفَ الركن الأول من ركني الجملة الاسمية (المبتدأ)، والتقدير (أنا)، والهدف من ذلك الاهتمام بالخبر المذكور صراحة (مسافر — راجع) ليكون — ضمن علاقة استبدالية — في

---

[1] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص١٣٩.
[2] سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص١٤٠.
[3] مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٠م، ص٨٤.
[4] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢م، ص١٠٧.
[5] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسّان، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م، ص٣٤١.
[6] بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص٣٤٠.
[7] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١٤٦.
[8] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة. ١٩٧٦م، ص٢٣٢.

الصدارة محل المبتدأ المحذوف إبرازاً لفخر الشاعر بنفسه البراءة والنقاء والصدق. وقد يكون المحذوف خبراً (المسند). يقول العزب في قصيدة (في البدء كان الشّعر):

الشِّعرُ .. والجنونُ .. والمغامرةْ !!
وعنفوانُ لحظتين ساعةَ المقامرةْ !!
ودوخةُ الرجوعِ في الصَّبَاحِ
مُلَوِّحَاً للشمس ..
حاملاً جبينَ عائدٍ من المخاطرةْ !!
أوْسِمَتي ..
ورايتي ..
ومِحنتي ..

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٨١

فالشاعر يفتخر بنفسه، مبيناً لمن يكون انتماؤه، فذكر الشاعرُ المبتدأ وعطف عليه، لكنه لم يذكر الخبر، تاركاً للمتلقي حرية التأويل. وباستكمال قراءة القصيدة نجدها مكونة من أربعة مقاطع، اختتمها كلها بقوله (الشِّعرُ .. والجنونُ .. والمغامرة)، وبذلك يمكن تأويل الخبر الغائب بأن أوسمته ورايته ومحنته بسبب إخلاصه لـ (الشِّعرُ .. والجنونُ .. والمغامرة)، ويكون (الشِّعرُ .. والجنونُ .. والمغامرة) مبتدأً وخبراً في آن. ومن هنا تتأتى القيمة الفنية لآلية الحذف من أنّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها بالإضافة إلى قدرتها على تنشيط خيال المتلقي.

وقد يكون الحذف واقعاً في أسلوب الاستفهام، يقول العزب مخاطباً بلاده في قصيدة (تعليق على تحولات الجميلة):

أليست تضيءُ الحجارةَ؟
تخطبُ في العُشْبِ؟
تجترحُ الوشوشاتِ؟
تراسلُ شمساً من الثلجِ؟
تتركُ بعضَ ملابسها للطيور؟
تغامرُ تحتَ انهيارِ الجسورِ؟
وتبتلُّ بالمطرِ القَبَليِّ؟
أليست خريطةَ طقس النزيفِ؟
لماذا يطاردُها العسسُ الثيبون؟
إذنْ؟
ولماذا اغتيالُ المدى والرياحْ؟؟؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٨١

وهنا نلحظ صورتين للحذف: الأولى: حذف همزة الاستفهام وفعل النفي بعدها (أليست؟)، والثانية: حذف إجابات الأسئلة السابقة. فقد استخدم الشاعر (أليست؟) في السطر الأول، ولم يكررها ستة أسطر تأسيساً على فهم المتلقي، ولعله شَعَرَ طول المسافة بين حضور الأداة وغيابها، فكررها بعد ذلك مرة أخرى (أليست خريطة ...). إن الدهشة والتحسر المسيطرين على الشاعر كانا دافعه لهذه الصورة الاستفهامية؛لأن وضع وطنه الحالي لا يتناسب مع كثرة وفداحة تضحياته. وأما حذف إجابات الأسئلة، فهو لا يحتاج إلى كبير جهد؛ لأن الإجابة ستكون (بلى) إثباتاً لكل تضحيات مصر التي يقابلها جحود طائفة من أبنائها مما يترتب عليه تأخر البلاد. ولذا جاءت المفارقة الاستفهامية في آخر الأبيات، فإذا كانت هذه تضحيات البلاد، فلماذا يطاردها العسس الثيبون؟ ولماذا إذن؟ ولماذا اغتيال المدى والرياح؟ والإجابة – عندي – لأن مصالحهم تتعارض مع مصالح الوطن، فيقدمون مصالحهم، وسحقاً للوطن.

د – إحالة الضمائر

أَوْلَى علماء النص البنية الإحالية للضمائر اهتماماً بالغاً، وذلك في أثناء تناولهم لأدوات الاتساق؛ نظراً لخطورة الدور الذي تنهض به في تحقيق التماسك النصي عبر المستوى البنائي، ولكونها علاقة دلالية "لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه."[1] وجروا على اعتبار أي اختراق في هذه البنية كفيل بأن "يتحول الفهم إلى إشكال لا ضرورة له."[2]

وقد سبقهم إلى ذلك الاهتمام كل من اهتم بالنشاط الفكري لدى الإنسان "من الفلاسفة والمناطقة وعلماء النفس، وشغلت كذلك كل من اهتم بالنشاط اللغوي من النحاة والبلاغيين وعلماء اللسان بمختلف فروعه وغيرهم."[3]

وفي الشعر الحديث يقرأ المتلقي قصيدة بدأها الشاعرُ بضمير لا يعود على شيء، فلا يعرف المتلقي مرجعية الضمير فيها، ويكون ذلك سبباً من أسباب غموض النص الشعري. ويقترح باحثان خطوات إجرائية للتعامل مع هذه الظاهرة التي تفشت في الشعر الحديث عامة، وهي: "صيغة اسمية سابقة. / أو صيغة إسنادية سابقة. / أو مسند ضمني سابق. / أو الوظائف التي تقوم بها الصيغ الاسمية السابقة. / أو السندات الجديدة الملحقة بالضمير."[4] يقول الشاعر العزب في قصيدة (في البدء .. كان الجَسَد):

يقولُ ..
وأنتِ بين مخالبي ..
رجْراجةٌ .. عَذْبةٌ !!
(تعالى الجنسُ)،

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص١٧.
[2] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص٣٢٠.
[3] الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م، ص١١٥.
[4] ج.ب. براون. ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي. الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧م. ص٢٦٤.

(سبّحَ للدمِ الملكوتُ)،

(جلّ جلالُها الرغبهْ) !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٦

تتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع، أولها المقطع المذكور. وعند القراءة تقابلنا إشكالية إحالة الضمير في قوله (يقول)، وكذلك (وأنتِ)، فمَن الشخص الذي يقول؟ ومَن السيدة المخاطبة؟ ولكنّ الاستمرار في قراءة القصيدة يساعدنا على التأويل لاستجلاء مرجعية هذين الضميرين. يقول الشاعر:

وكانَ أبي ..

يُعَوّذني من الأنثى،

وينهاني عن الجسدِ الرجيمِ،

وكان ..

حينَ يغيبُ ..

خلفَ البابِ ..

أعرفُ،

كانَ ينضو عنه ..

ما خَصفَتْ عليه الأرضُ ..

من ورق،

ويكتبُ صيغةَ التسليمِ ..

فوقَ ضفيرتي أمي،

ويتركُ حالةَ الترهيبِ ..

(لي) ..

ويغادرُ الهيبهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٦ – ١٥٧

إذن فمرجعية الضمير في قوله (يقول) عائدٌ على أبيه الذي أعاذه من الأنثى، ونهاه عن الاقتراب من جسدها. وكذلك عاد الضمير (وأنتِ) على أمه، ولعلها مفارقة أن ينهى الأب ابنه عن الجنس، وهو مغرم به، ولعل الابن كان لا يزال صغيراً، ونهيه عن الاقتراب من الأنثى من وسائل تربيته، لكن الشاعر كان مدركاً كل شيء عندما صوَّر غرامَ والده بالجنس — الذي سبق أن حذره منه — بأنه لم يترك فرصة لوالدته بعد رجوعها من رحلة الحج:

أهلّتْ ..

من غبار الحجِّ ..

أبيضَ ما تكونُ

....

لكنَّ الذي حلَّتْ جدائلَها ..
على كَفيهِ ..
راودَها ،
(وزمزمُ ما تزالُ على أناملِهَا) ،
فضجَّ حليبُ نهديها ،
وضجَّتْ ..
كلُّها ..
جَوعانةً ..
ذِئْبَهْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة ، ص١٥٧ – ١٥٨

ففي القصيدة السابقة أعطى الشاعر مفاتيح يستطيع المتلقي أن يؤول مرجعية الضمائر، وقد يصرح الشاعر نفسه بعد قليل بمرجعية الضمير، فيُزال الغموض دون جهد من القارئ ، وذلك مثل قوله :

وكانا
(يعلمُ الشيطانُ) ..
أستاذاً .. وطالبةً ..

....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٩

فألف الاثنين في الفعل الناسخ (وكانا) زال غموضها بعد قليل عندما قال (أستاذاً وطالبة)، فالمقصود الشاعر وإحدى طالباته. ويبين أحد النقاد طبيعة هذه المسألة بقوله : ''فأحياناً نجد الشاعر يفتتح النص بضمير لا يعود على مذكور سابقاً، فلا تدرك مدلولاته ، ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه، وأحياناً يلتبس عائد الضمير فلا تدرك ارتباطاته وإحالاته ، حيث يضعك أمام تعمية أخرى تجعلك غير مطمئن إلى العلاقات القائمة.''[1]

وقد يستخدم الشاعر الضمائر من غير أن يذكر في القصيدة ما يوضح مرجعية هذه الضمائر، وهذا يتطلب جهداً مضاعفاً ، وتفكيراً مُعَمَّقاً من المتلقي ''فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة ، وإلا حيثما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات.''[2]

يقول الشاعر:

قالَ ..
وامْتَدَّ خرافياً ..على كلِّ مسافاتِ الدموعْ:
(سقطَ النهرُ على أولِ قاعِ ..
وارتمى الأفقُ على آخرِ مقعدْ) ! !

---

[1] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل. عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١م. ص١٦٧.

[2] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. القاهرة. مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٩٠م، ص١٤٢.

....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٦٢

ولنا أن نتساءل: مَن الذي (قال – امتد)؟ إن الفعلين تصدرا تلك القصيدة الطويلة المقسمة إلى عشرة مقاطع. وإذا رجعنا إلى العنوان، وجدناه طويلاً مثل النص الأساسي (استطرادات بلا ضفاف على هامش ما حدث في أكتوبر ١٩٧٣)، وعندي أن الذي (قال – امتد) يمكن أن يكون – من خلال السياق – القائد، قائد مصر الذي حقق النصر في أكتوبر ١٩٧٣م. وإن كان رأيي يعود فيميل إلى أن يكون الضمير عائداً على (الوطن)؛ فهو الذي ثار رافضاً الذل والهزيمة، وشملت ثورته النيل والأفراد والتاريخ.[1]

وكثيراً ما يخاطب الشاعر 'أنثى'، وهو لم يذكر عنها شيئاً، ويكون التأويل هنا على أنها محبوبته حقيقةً، أو خيالاً. يقول في قصيدة (جميلة من معجم آخر):

وكانت .. (سمها ما شئت) .. أطولَ سروةٍ لمسَتْ سقوفَ الغيمِ / كانت هجمةَ العمرِ الجميل / تميسُ في بنطالها المسحوبِ فوقَ العاج / ....

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٢٧

فالشاعر لم يذكرَ اسم المحبوبة، بل ترك لنا حرية تسميتها، والتسمية التعيينية هنا غير مهمة؛ لأنها لن تضيف جديداً في فهم النص، فهي محبوبته المتصفة بالجمال الشديد وكفى. بل إنه قد يصرح بذكر اسم المحبوبة ونحن لا نعرف عنها إلا اسمها، لكنه – على الرغم من تعينه وتحديده – لا يساعد في كشف غموض النص. يقول الشاعر في قصيدة (جنون):

نسيتُ .. وقلتُ لمروة .. أهلاً يا ...
وارتجفت أجمل من كل الأغصان

....

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٦٥

فعلى الرغم من التصريح بالاسم (مروة) إلا أنه يظل محايداً؛ لأنه اسم لمئات، بل لآلاف الفتيات والنساء، فهو لا يحيل على أكثر من اسم فتاه. وقد يقودنا تتبعنا لقصائد أخرى للشاعر العزب إلى معرفتها. وقد كتب الشاعر قصيدة عنوانها (أصابع مروة)[2] يصف فيها أصابعها ويديها وصفاً طويلاً رائعاً. فإذا داهم المرضُ الشاعر، ودخل في غيبوبة، ونقل إلى المستشفى، وجدناه يهتف باسم (مروة) في قصيدة أخرى عنوانها (الدخول في سديم مختلف):

-: يتفتَّحُ في وعيي حزنُ الأشجار ..
أُوشوشني: ها قد جربتُ الموتَ ..
وأقرأُ .. أقرأُ .. سورة (مروة)
أحلى فاكهةٍ في أشجارِ الكُلية ..
أقرؤها خطأً ..

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٠ – ٢٨٤ – ٣٥٢ – ٤٠٧

[2] أتمادى تحت سقف الكناية. ص٢٤٩

لأعيدَ .. وأعبدَ فيها حتى الأخطاءَ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٥٧

إذن، فهي إحدى طالباته، وقد بلغ حبها منه مبلغاً عظيماً لدرجة أن يهتف باسمها وهو بين الحياة والموت. وعلاقته بها ليست علاقة حبٍ عادية، بل هي علاقة مقدسة، فقد جعل لها سورة يقرأها (سورة مروة)، وتحولت علاقته بها إلى عبادة (وأعبد فيها حتى الأخطاء).

الصورة الفنية ... التشكيل والتأويل

** مدخل: مفهوم الصورة الفنية:

أ – صعوبة تعريف الصورة وأسباب ذلك

ب – جهود القدماء والمحدثين

** المبحث الأول: الصورة بين الحقيقة والخيال:

أ – الصورة الحقيقية

ب – الصورة الخيالية

ج – الأنواع البلاغية في الصورة

** المبحث الثاني: الصورة والحواس:

أ – الصورة البصرية

ب – الصورة السمعية

ج – الصورة الشمية

د – الصورة اللمسية

هـ - الصورة الذوقية

و- تراسل الحواس

** المبحث الثالث: الصورة والرمز الشعري:

أ – النهد

ب – الليل

ج - استدعاء الشخصيات

د – شعرية الألوان

☆☆ المبحث الرابع: الصورة الدرامية:

أ – الحوار

ب – الصراع

ج – تعدد الأصوات

د – الغنادرامية

هـ - القناع

الصورة الفنية .. التشكيل والتأويل

• مدخل: مفهوم الصورة الفنية:

لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين، أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليها سابقاً بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني، وتكشف الموضوع، وتبلور الحالات والمواقف. وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه، وقد غدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الشاعر أن يوصله لقارئه."[1]

وكذلك يعتبرها البعض أساس القصيدة، وسبب سموها: "إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر (...) إنَّ الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة."[2]

ويحمل التصوير الفني طابع الشاعر الخاص، كما يبين أصالة الفنان في تصوير مشاعره وأفكاره. وإذا أجاد الشاعر التصوير، فإنه يضمن لعمله البقاء والخلود. يقول غنيمي هلال: "ففي صور الشعر — كما في شخصيات القصص والمسرحيات — تتحرك الأفكار وتنمو، وتنبض بالحياة التي تكفل لها التأثير والخلود."[3]

فالصورة هي أسلوب الشاعر في إدراك الواقع، ويرى مصطفى ناصف أن "الصورة إدراك أسطوري تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة، ويريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجة، فالصورة منهج فوق المنطق لإدراك حقائق الأشياء."[4]

وليس الباحث مع الناقد الكبير في كل ما ذهب إليه، فإذا كان الشاعر يمزج بين الداخل والخارج في عملية الإبداع، فإن ذلك واجب ليتضح – من خلال قدرته الإبداعية والتصويرية — مدى عمق إدراكه الجمالي للواقع. وأما أن تكون الصورة إدراكاً أسطورياً، فهذا تضييق لمجالات الإدراك من ناحية، ولمجالات الصورة من ناحية أخرى؛ فإدراك الواقع قد يكون جمالياً، أو حسياً، أو عقلياً، وكذلك الصورة قد تكون أسطورية، أو بلاغية، أو حقيقية. وكذلك فإن تعريف الصورة عند ناصف — في رأي الباحث — لم يكن موفقاً؛ لأنه جعل الصورة منهجاً فوق المنطق، فإذا كانت الصورة منهجاً فلابد أن يكون لها منطق، وكذلك كيف يمكننا أن ندرك حقيقة الأشياء ونحن بلا منطق؟[5]

---

[1] محسن أطيمش، دير الملاك: دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٢م، ص٢٦٨.

[2] سي دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م، ص٢٠.

[3] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة: دار نهضة مصر، د٠ت، ص٤٨.

[4] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، ط (٣). ١٩٨٣م، ص٣.

[5] رد كثير من النقاد على آراء مصطفى ناصف في الخيال العربي القديم عامة، وآرائه في الصورة خاصة، ومنهم:
- علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د٠ت، ص١٥١ وما بعدها.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م، ص٩.

وقبل أن يبدأ الباحث في تعريف 'الصورة'، فإنه يشير إلى صعوبة تعريفها؛ لأنه يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية، "فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين. ومَنْ قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها — كما عند المناطقة — حدود جامعة، ولا قيود مانعة."[1]

كما يرى بعض النقاد "أنَّ أي محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية إن لم تكن ضرباً من المحال."[2] وعندي أن ذلك لا ينبغي أن يكون عائقاً أمام الباحثين لبذل مزيد من الجهد من أجل الوصول إلى تعريف يبين خصائص الصورة، ويعبر عن قضاياها.

وهناك أسباب أدت إلى خفاء ذلك المصطلح المراوغ، يوجزها الباحث فيما يأتي:

- الصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة، والتطور الحادث في كليهما — وفي الفنون عموماً — لا يلغي القديم، بل يتعايش معه، ويسير بجانبه.
- "لأن للصورة دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر."[3]
- "ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دوماً؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفردية، والذاتية، وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة."[4]
- كثير من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرتها للصورة في عبارات فضفاضة غير منطقية، وحاول تطبيق تلك النظرة قسراً على النصوص العربية؛ ليُنطق النص ما لم يقله، ويحمله ما لا يحتمله. وهذا دفع أحد النقاد إلى القول: "البحث في طبيعة الصورة لا يمكن أن يستمر إلا إلى حد معين، وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون."[5]

والحقيقة أن الناقد الأدبي يحتاج إلى تحديد مصطلحاته، لكنه لا يحتاج ذلك بصورة قاطعة مانعة كما في المناهج العلمية، وإلا لتعطل عمله في انتظار ما لا يجيء. وعندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى(الصورة)، فإننا نجد: "المُصَوِّر: من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها، وكثرتها.. وتصورتُ الشيءَ: توهَّمْتُ صورته، فتصوَّرَ لي، قال ابن الأثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته."[6] وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي، والفيروزابادي، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنها تعني الشكل، والنوع، والصفة، والحقيقة.

- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م، ص١٧٠.
- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت والدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م ، ص٢٣٣.
- ريتا عوض. بنية الشعر الجاهلي الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بيروت. دار الآداب، ١٩٩٢م، ص٦٥ وما بعدها.

[1] صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد. ص٥.

[2] بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص١٩.

[3] صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص١٩.

[4] صالح. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص١٩.

[5] نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م، ص٤٧.

[6] ابن منظور، لسان العرب. مادة (صور).

يقول الراغب الأصفهاني: ''الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما: محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس، والحمار بالمعاينة. والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل، والروية، والمعاني التي خص بها شيء بشيء.''[1] ويعلق علي صبح على ذلك مبيناً طبيعة مادة الصورة بقوله: ''فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة صياغتها.''[2]

وقد وردت مادة (صور) في القرآن الكريم ست مرات.[3] والمأخوذ من آيات الذكر الحكيم، ومن كلام أئمة التفسير أن الصورة تعني الخَلْق، والإيجاد، والتشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: ''لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها، وإن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما.. فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب.''[4]

وقد نهضت الدراسات المتعلقة بالصورة على جناحين هما:

أ – جهود النقاد القدامى كالجاحظ، وقدامة، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، وغيرهم، وقد علّق أحد النقاد على جهود النقاد القدامى بقوله: ''على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل – يقصد دراسة الصورة في النقد القديم – جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة.''[5]

وهذا ما يؤكده ناقد آخر بقوله: ''وبذلك نجد أن دراسة الصورة قد ترسَّخَت في هذا التراث مبحثاً متكاملاً صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطاً اجتماعياً، وصناعة ماهرة، وحلل عناصر الشعر، ووازن بينه وبين التصوير، ثم حلل بناء الصورة بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين، وأشار إلى مصادرها في الذهن، وجسد تأثيرها في المتلقي.''[6]

ب – جهود النقاد المحدثين، فقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع؛ ''فلقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة.''[7]

---

[1] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، د.ت، ص٢٨٩.

[2] صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، ص٣.

[3] انظر على سبيل المثال. (غافر: ٦٤) – (الأعراف: ١١) – (الحشر: ٢٤) – (آل عمران: ٦).

[4] أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤م. ص٤٧٢.

[5] عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٩.

[6] البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص٥٤٩

[7] محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ص٧

ويرى محمد غنيمي هلال أن ندرس الصور الأدبية ''في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري.''[1] وقد تعرض هلال لفلسفة الصورة عند المذاهب الأدبية: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والبرناسية، وغيرها.[2] ويرى هلال في الصورة:

- الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي.
- لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور.
- الصور لا بد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية.
- عدم اضطراب الصور الشعرية، ويحدث ذلك إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد.
- الصورة الإيحائية التعبيرية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة؛ إذ للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح.
- الصورة لا تلتزم أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون – مع ذلك – دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب.

وإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة، فإننا نجدهم يرون: ''أن الشعر لا يكون شعراً إلاّ بالصورة[3]، فالصورة هي البنية المركزية للشعر[1]، ووسيلته[2]، وروحه، وجوهره الثابت[3]،

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر، د٠ت، ص٣٨٧.

[2] هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، ص٥٧.

للتعرف على مزيد من آراء النقاد القدماء والمحدثين حول الصورة ارجع إلى:

– صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص١٤، وما بعدها.

– عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، طرابلس، دار القائدي، د٠ت.ص٨٥، وما بعدها.

– إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، القاهرة، دار قباء للطباعة، ٢٠٠٠م، ص٩١، وما بعدها.

٠استقصى الباحث آراء كثير من النقاد القدماء والمحدثين في دراسته عن (غواية الصورة الفنية)، انظر:

– الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص٩١

وللمزيد يُراجع – على سبيل المثال –:

– صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ط (٢)، ١٩٩٦م.

– غورغي غاتشف، الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، الكويت، عالم المعرفة، الكويت، عدد (١٤٦)، فبراير ١٩٩٠م.

– نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمّان، مكتبة الأقصى، ط (٢)، ١٩٨٢م.

– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، بيروت، دار الأندلس، طبعة (٢)، ١٩٨١م.

– اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م.

– الصائغ، الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤م.

– الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م.

– الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م.

– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، الرياض، دار العلوم للطباعة، ١٩٨٤م.

– الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة (٢)، ١٩٩٩م.

[3] هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص٧٣.

وجسده.[4] إنها جوهر العالم وقطب رحى الوجود[5]، وسر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب. وإن في الصورة أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، و على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة.[6]

*** المبحث الأول: الصورة بين الحقيقة والخيال:**

ه الصورة الحقيقية:

يظن البعض أن الصورة مرادفة للخيال، ولكنْ قد تتحقق الصورة مستوفية شروط روعتها، وهي تتكئ على الحقيقة، فليست الصورة مرادفة للخيال، ولكننا ''قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز.''[7]

وعندي أن الصورة الحقيقة لا يقوى على صوغها إلا الشاعر القدير؛ إذ هي أصعب من الصورة الخيالية، فالصورة ''لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير.''[8]

وتقول بشرى موسى صالح مؤكدة أن المجاز ليس هو الشكل الوحيد للصورة: ''فإذا كان كل مجاز صورة، فليست كل صورة مجازاً، فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني والتصوير، وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده، ولذا عُدت الصورة المجازية نمطاً من أنماط الصورة لا نمطها الوحيد.''[9] وهذا ما ذهب إليه علي عشري زايد مشترطاً الإيحاء في الصورة: ''ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز، ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء، وتراثنا الشعري القديم والحديث حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل.''[10]

يقول العَزّب في قصيدة (فواصل من بكائيات الشارع العربي في الزمن الرديء):

المهيبُ الركنُ:
صدّامُ حسين!!
(دَعْكَ مِن ذا)

---

[1] رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة (٢)، ١٩٨١م، ص٢٣٩.

[2] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٤١.

[3] عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٧.

[4] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٤٢.

[5] ويلك، ووارين، نظرية الأدب، ص٢٤٦.

[6] إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، طبعة (٣)، ١٩٥٥م، ص٢٣٠.

[7] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص٢٧.

[8] هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٣٢.

[9] صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٩٧.

[10] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة النصر، طبعة (٣)، ١٩٩٣م، ص٩٨.

وتأمَّلْ ..
هجرةَ الأطفال، والطلابِ، والعمال،
من أشيائِهم ليلاً،
تأمَّلْ ..
هجرةَ الشَّعبِ ..
من التاريخِ،
والأرض،
وبرِّ الوالدينْ!!
وافترض .. (لا قدَّرَ الله)
(عديّاً) ..
أسرَتُهُ الرُّومُ،
أو (أُمّ عدي) ..
أُخِذَتْ سبْيَاً
فهلْ تقبلُ أنْ تُسبى ..
ولو أعطوكَ مليونَ كويتٍ وعراقٍ ..
في اليدينْ؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٦٩

إنَّ هذه القصيدة – كما أرَّخ لها الشاعر – وهي عادته في كل قصائده – كُتبت في ٢٠/١٠/١٩٩٠م، وكان صدَّام حسين الرئيس العراقي قد غزا الكويت في ٢/٨/١٩٩٠م، في حادثة بشعة جرَّت – على الأمة كلها، وعلى العراق وشعبه خاصة – أبشع الويلات، والشاعر يوجه كلامه إلى الرئيس العراقي واصفاً إياه بـ (المهيب الركن)، وهذا النعت إما نعت حقيقي يصف به شاعرُنا رئيسَ العراق ليستميله فيستمع إلى النصح، أو هو على سبيل التهكم لأنَّ مَنْ يُفكِّرُ في ذلك العمل الإجرامي، ثم لا يشعر بعدها بالندم لا يمكن وصفه بـ (المهيب الركن).

ويرسم الشاعر صورته – من غير أن يلجأ للخيال – داعياً صدام حسين أن (يتأمل)، كيف صار إخوانه أهل الكويت مُهَجَّرينَ مُشتَّتينَ ليلاً؟!، كيف يُلغى تاريخ دولة، وتاريخ شعب؟! ويطلب منه في لغة تقريرية تداولية – ولعل الشاعر أدرك أن صدام لن يفهم لغة أعلى من ذلك – أنْ يفترض أنَّ ما حدث لشعب الكويت قد حدث لابنه أو زوجته .. فكيف سيتصرف عندها؟ وهل يرضى بذلك ولو أُعطي ألف عراق وألف كويت؟

ولا شك أن الشاعر تسيطر عليه عاطفة من الحيرة والاضطراب، ولكنه – مع ذلك – احتفظ بهدوئه، وحاور الرئيس العراقي في تؤدة محاولاً أن يقنعه ببشاعة ما ارتكب. ويلفت أنظارنا في اللوحة السابقة كثرة الأساليب الإنشائية، ومنها الأمر (دعك – تأمل – افترض) على سبيل الترجي والنصح

والإرشاد. ومن الأساليب الإنشائية النداء (المهيب الركن) الذي قلنا إنه إما للتعظيم، وإما للسخرية. وكذلك الاستفهام (فهل تقبل ....؟) الذي غرضه النفي. ولعل الشاعر يكثر من الأساليب الإنشائية ليبرز مدى سوء حالته النفسية جراء أفعال المهيب الركن.

كما نلمح هدفاً من وراء تكرار الفعل (تأمَّل)، فالأمر خطير ويحتاج إلى تأمل، وإذا لم تصل خطورة الموقف وعظم الجريمة إلى العقل والشعور من أول مرة، فلا بد أن نعيد التأمل لتقييم الموقف، والرجوع إلى الحق. كما نلاحظ طغيان العاطفة الإنسانية على الشاعر، يظهر ذلك من الاعتراض (لا قدر الله)، فهو لا يتمنى للمهيب الركن وأهل بيته نفس المصير الذي واجهه شعب الكويت، كما يبدو ذلك الحس الإنساني من ذكر أسماء الابن صراحة (عدي)، ومن الكنية في (أم عدي).

ويصف أحد النقاد الشاعر العزب في حواره العاقل مع صدام حسين، وكيف توقع نهايته قبل نهايته بقوله: ''إننا أمام شاعر هضم التراث داخله حتى خرج من مسام جلده نبوءات فنية صالحة لكل العصور لها حكمة القدر، والرؤية الصادقة، والإحساس الكاشف.''[1]

ويستكمل العَزَب حواره مع صدام حسين قائلاً:

المهيبُ الركنُ:
صدَّامُ حُسينْ !!
(عَدِّ عنْ ذكرِ القَدَاساتِ،
وعنْ ذكرِ العَدَالاتِ،
وعن ذكرِ السُّلالاتِ،
فلا أنتَ ..
(عَلِيٌّ) ..
لا ..
ولا نحنُ (الحُسَينْ) !!
السلاطينُ ..
(يزيدٌ ويزيدٌ ويزيدْ) !!
والملايينُ / التكايا
تُتقنُ التصفيقَ ..
في عُرسِ ..
(يزيدٍ ويزيدٍ ويزيدْ) !!
وتغنّي ..
وهي تبكي ..
فوقَ أنقاضِ عَلِيٍّ، والحسينْ !!!

[1] محمد دياب، نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر محمد أحمد العزب، القاهرة، د.ت، ص١٩٧.

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٧١

في المقطع السابق قال الشاعر للمهيب الركن: (دعك من ذا) أي دعك من الشّعر ومن (السيَّاب) 'العراقي' الذي قال أجمل أشعاره وهو في 'الكويت' على شاطئ الخليج، وهنا — بعد أن يعطيه صفاته المحببة له — يطلب منه أن يترك الصلات المقدسة بين الشعبين: الإسلام والعروبة والجوار والعدالة؛ لأنه لم يعد يقدرها، ولو قدرها، لما فعل فعلته. ثم يلفت انتباهه إلى أنه ليس (عليّ بن أبي طالب)، ولا نحن (الحسين بن علي — رضي الله عنهما —)، ثم يعلنها صريحة في وجه المهيب الركن بأن كل سلاطين العرب (يزيد بن معاوية) والجماهير لا شأن لها إلا التصفيق والغناء في عرس يزيد، والبكاء لاستشهاد عليٍ والحسين.[1]

ونلاحظ قوة الإيحاء في السطور السابقة، فهناك الإيحاء بقوة الروابط بين أبناء الأمة الواحدة (القداسات — العدالات — السلالات). ثم يستدعي الشاعر شخصيتين عربيتين هما علي بن أبي طالب، وابنه الحسين بن علي – رضي الله عنهما –، ولعله أراد بهذا الاستدعاء تهديد المهيب الركن، فعلى الرغم من عِظَم شخصية الإمامين: علي والحسين، إلا أن القتل كان مصيرهما، فكأنه يقول له أنت لست واحداً منهما، وسيكون مصيرك سيئاً. أو لعله أراد أن يقول له: إن الشعب العراقي لم يقف بجوار الإمامين على عظم قدرهما، وهو لن يقف معك، وأنت ترتكب الحماقات.

ولم تكن الصورة الحقيقة هي الصورة المحببة لدى الشاعر العزب، بل هي نادرة في شعره، وكان جُلُّ اهتمامه بالصورة الخيالية على ما سيتضح من العرض الآتي.

• الصورة الخيالية:

إنَّ تَعَلُّقَ فكر الشاعر وعاطفته بصور غير معيشة، أو بصور لا تهيئها الحياة هو الطريق إلى حداثة الصور الشعرية التي يخلقها الشاعر حيث تكون القصيدة مفاجئة، وتتميز صورها بخاصية اللاتوقع. وليس المقصود من ذلك أن الشاعر لا يتعامل مع الواقع، ولكن المقصود أن الشاعر المبدع هو مَن يبني علاقات جديدة بين أشياء عادية، وينسج من المألوف شيئاً غريباً. هذه مرحلة، وهناك مرحلة أخرى لبناء الصور الحديثة، وهي مرحلة التشكيل؛ لأنَّ "مهمة الشاعر ليست في التوصيل، أو التخييل إنما في التشكيل..."[2]

إنَّ الشاعرَ يُعمل فكره في الكون الكبير من حوله، وفي ثقافته التي عاشها، وتربى عليها – واقعاً، أو تخيُّلاً — فيصهر ذلك كله في بوتقة خاصة يبدع من خلالها خياله الممزوج بعاطفته فتتضح نظرته الخاصة للأشياء، "فالصورة دائماً ذات كيان نفسي وواقع فني ليس هو الواقع المعتاد في غلظه وخشونته"[3] والخيال يأتي في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع فهو قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر، كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء

---

[1] انظر نماذج أخرى للصورة الحقيقية في شعر العزب: – الأعمال الشعرية الكاملة. ص٣٤٠
– أتمادى تحت سقف الكناية، ص٥٩

[2] عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٨م، ص١٦٥.

[3] عاطف جودة نصر. الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م. ص٢٦٢.

الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها؛ لتغدو مؤهلة للبوح بما يريده منها..."[1]

والخيال -كما هو معروف- جوهر العمل الشعري بخاصة، والأدبي عموماً، فلا يُذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال، وإذا كان لا بد من تعريفه فهو: "تلك القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر المكان إحداها بالأخرى.. إنه حالة عاطفية غير عادية، وتنسيق فائق للعادة."[2]

وإذا كنا قد أشرنا إلى أنَّ الشاعر يزاوج في شعره بين التعبير الحقيقي و التعبير الخيالي، فإننا نؤكد أن دراسة الخيال هي الطريق لدراسة الصورة الفنية؛ لأنَّ "درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة."[3] يقول الشاعر في قصيدة (رقصة):

جسدٌ يتنبَّأُ بالإيقاع ..
ليُحكمَ هندسةَ الرقصَهْ !!
يضعُ الموسيقى في حَرَجٍ ..
ويغامرُ وفقَ شروطِ النهرِ ..
وينسى في الحَلَبةِ حرصَهْ
جسدٌ يتهيأُ للإفلاتِ من الجسدِ العاديِّ ..
ويُوَزِّعُ أَرَقَ الوردِ ..
وأحراشَ الألوان ..
وفوضى الأحمرِ في اطمئنانِ الأبيضِ ..
حتى تصدحَ غاباتٌ ..
وتضجَّ على الأحراشِ عيونٌ لِصَّهْ

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٢٠٩

ونحنُ نلحظُ من قراءة السطور السابقة اختلاف الخيال في الشعر الحديث عنه في الشعر القديم، فانزياح العلاقات الإسنادية صار سمة فارقة في خيال الشعر الحديث، وإلا ما الجامع بين (جسد يتنبأ بالإيقاع – هندسة الرقصة – الموسيقى في حرج – شروط النهر – أرق الورد – أحراش الألوان – عيون لصة – ....)؟

فلم يعد قرب التأتي بين المشبه والمشبه به المذكورَين، أو المحذوف أحدهما شرطاً لجودة الخيال، بل أصبح تهشيم الصور، وإبداع علاقات جديدة بين أطراف الصورة هو السمة الفارقة لتصوير الشعر الجديد. فالشاعر – هنا – يتغزل في جسد هتَّان، هذا الجسد الراقص يتنبأ بالإيقاع قبل سماع الإيقاع؛ لتأتي الرقصة مُحْكمةً وفق شروط النهر! ! إنه جسد يجمع بين كل ألوان الإثارة، فهو جسد (أبيض) يرتدي ألواناً (حمراء)، مما يجبر العيون على التلصص.

---

[1] عدنان حسين قاسم. التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الكويت، مكتبة الفلاح، ١٩٨٨م، ص٣٠.
[2] أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت. دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م، ص٥٣.
[3] عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص١٠.

ونلاحظ — أيضاً — أن التشخيص هو الطاغي على الصورة السابقة، فالجسد إنسان يتنبأ — وهو يُحكم هندسة الرقصة — الموسيقى مُخْرَجة — والنهر له شروط — والورد يأرق — والغابات تغني — والعيون لصوص. كما يطالعنا الفعل المضارع كثيراً في الصورة السابقة (يتنبأ — يحكم — يضع — يغامر ينسى يتهيأ — يوزع — تصدح — تضج)، وقد أفاد التجدد والاستمرار واستحضار الصورة.

وقد لاحظنا أنَّ عنصر الخيال في الشعر يقوم بدوره المتفرد الخلاق في الجمع بين الأطراف المتضادة، وخلق علاقات جديدة منها، وإحداث الصدمة الشعرية عند المتلقي، فالخيال لا غنى عنه للشاعر؛ لأنه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صور حية قوية. وإذا كان الحديث عن الخيال ودوره في بناء الصورة الفنية تشكيلاً وتأويلاً، فإن ذلك لن يكون ممكناً إلا بالحديث عن الأنواع البلاغية في الصورة.

*** أولاً: التشبيه:**

التشبيه أسلوب من الأساليب البيانية، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء. ولعله – هو والاستعارة – من أكثر أساليب البيان دلالة على قدرة الأديب على الخلق والإبداع. إنَّ الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، ولعل أبرز شهادة له ما سجلها المبرد (ت ٢٨٥هـ) بقوله: "والتشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد."[1]

والمأخوذ من كلام المبرد أنَّ مركزية التشبيه في الشعرية العربية القديمة ليست محل جدال، وهو إجراء شعري ذو صفة مهيمنة، بل معيارية في الحكم على جمالية النص ونجاحه. وهو في اللغة: "شبه: الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، والجمع أشْباهٌ. وأَشْبَهَ الشَّيْءُ الشيءَ: ماثله ... والتَّشْبِيه: التمثيل."[2]

يقول ابن رشيق: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم: 'خدٌّ كالورد' إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه. فوقوع التشبيه إنما هو أبداً على الأعراض لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت."[3]

وأما عن التركيب اللغوي للتشبيه فإنه يقوم "على جزأين يذكران صراحة، أو تأويلاً، ولئن حُذف أسلوبياً أحدهما، فلقد يعد موجوداً من جهة المعنى."[4] فالتشبيه يقوم على طرفين لا يتحدان: المشبه والمشبه به، فيظل لكل منهما شخصيته المستقلة، ولذا: "فإن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد."[5] يقول الشاعر في قصيدة (التعري):

مدائنُنَا ..

دُخانٌ عابقٌ بالطيبِ .. والخدَرِ الهروبيِّ !!

---

[1] المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ضبط وشرح تغاريد بيضون ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط (٢)، ١٩٨٩م. ج (٢)، ص٩٢

[2] ابن منظور، لسان العرب. مادة (شبه).

[3] ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. بيروت، دار الجيل، ط (٥)، ١٩٨١م، ج (١)، ص٢٨٦.

[4] فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دمشق وبيروت. دار الفكر، ودار الفكر المعاصر. ط (٢)، ١٩٩٠م، ص٧٢.

[5] عصفور، الصورة الفنية، ص٢١٢.

وبالأحلامِ فوقَ مقاعدِ الليلاتِ في عبثٍ طفوليٍّ !!
مقاهينا معابدُنا !!
نوادينا معاهدُنا !!
كملعونينَ نحنُ نسيرُ من دربٍ إلى دربِ !!
نُفتِّشُ في قماماتِ الأسى والحزنِ عن ربٍّ !!
ونَلعقُ أرجلَ التاريخِ عبرَ مواسمِ الجدْبِ !!
نَقيء حضارةً شاخَتْ !!
بنا شاخَتْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٦٢

الشاعر هنا يأسى لواقعنا المؤلم، فيقرر — في شجاعته المعتادة — أنَّ مدائننا / بلادنا لم يعد لها قيمة بين العالم، وأننا استبدلنا المعابد بالمقاهي، والمعاهد العلمية بالنوادي، فأصابتنا اللعنة. والتشبيه (مدائننا دخان) يُبرز مدى التفاهة التي صرنا إليها، ولعله يقصد أن مدائننا بدلاً من أن يملؤها دخان المصانع ملأها دخان المخدرات التي هي وسيلة لتدمير الطاقات، وللهروب من المسئولية. ثم يأخذنا التشبيه إلى صفة يستحقها من صار هذا حاله (كملعونين)، فنحن لا نتقدم لأننا ندعي العلم، ولا نتعلم لأننا نتظاهر بالتدين، وكذلك صار مصيرنا (قمامات الأسى) نبحث فيها عن مُنْقِذ، وأنى ذلك؟

وإذا تأملنا الصورة التشبيهية السابقة وجدناها تبدأ بجمل اسمية ذُكر فيها المسند والمسند إليه، وهما هنا طرفا التشبيه (مدائننا دخان — مقاهينا معابدنا — نوادينا معاهدنا)، الجملة الاسمية تدل على الحدوث والثبات فكأنه يقصد أن ذلك حالنا الدائم، وليس مجرد هفوة ونعود إلى رشدنا. كما نلحظ قلب التشبيه الأخير (نوادينا معاهدنا)، وهو أسلوب للقصر أفاد ضياع العلم، وانشغالنا باللهو واللعب. وقد جاءت الصورة التشبيهية الأخيرة (قمامات الأسى) على صورة المركب الإضافي. وكذلك نلحظ حسية طرفي التشبيه؛ وهذا يمنحنا توضيحاً لأبعاد الصورة، إلا التشبيه الأخير (قمامات الأسى) حيث أفاد التجسيم باعتبار طرف معنوى وطرف حسي.

والباحث لن يهتم بالتقسيمات البلاغية للتشبيه، ولا بالتقسيمات الفلسفية المنطقية؛ لأنَّ ''المنهج التحليلي التكاملي في الكشف عن أركان التشبيه، وعرض جوهره، وتجسيد فائدته هو الذي يستطيع أن يقدم لنا الصورة الحقيقية عن هذا الفن، بخلاف المنهج التقريري الشكلي الذي يقف بنا لدى ظاهرة، ويقدم لنا أجزاءه شتاتاً وتفاريق.''[1]

وعندما نتأمل الصور التشبيهية في شعر العَزَب، نجده قلما يُعنى بذكر أداة التشبيه، فهو يهتم بالتشبيه المنزوع الأداة، أو ما يعرفه البلاغيون 'التشبيه البليغ'، وهو أعلى أنواع التشبيه المفرد لأنه ''يُحذف منه الأداة ووجه الشبه، وقد يسميه بعض النقاد: التشبيه التام، أو التشبيه الشرعي.''[2]

يقول الشاعر في قصيدة (تسأليني عن المراجع):

---

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دمشق، دار الحوار، ١٩٨٣م، ص٢٤٥.

[2] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م، ص١٠٨.

وقالَ اللهُ: كُوني ..
فاستحلتِ فراشةً عذراءَ،
قالَ اللهُ: كُوني مرَّةً أُخرى ..
فكُنْتِ خميلةً غيداءَ،
قالَ اللهُ: كوني جنةً ومدى،
فصرتِ مدينةً طُلِيَتْ بآهاتِ الزنابقِ والغيوم،
وراكمَتْ عبرَ الميادين الفلاسفةُ الذينَ يؤصلون جمالها ..

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٣٣ – ٣٤

يصف الشاعر في السطور السابقة محبوبته، وهو يتوسل بمظاهر الطبيعة ليبرز مدى جمال تلك المحبوبة، فهي (فراشة – خميلة – جنة – مدينة)، ونلحظ أنه ربما أتبع المشبه به بصفة تزيد حسنه مثلما فعل مع (فراشة عذراء – خميلة غيداء – مدينة طُليت). وإذا كان الشاعر لم يغرب في صورته، وجاءت العلاقة منطقية بين المشبه والمشبه به إلا أنه جدَّدَ عندما وصف محبوبته بأنها (مدينة) عظيمة جعلت الفلاسفة يجتمعون من أجل تأصيل جمالها. وقد اعتمد الشاعر – أيضاً – على صورة المبتدأ والخبر اللذينِ ظهرا في اسمِ الناسخ وخبره. والتشبيه منزوع الأداة إنما هو ضرب من الحذف الهادف، ونوع من الإيجاز المختزل، ونبع يفور بالكثافة الدلالية، وعين تفيض باستمرار، وتلقي بمائها على النص وعلى الناص وعلى المتلقي.

يقول العزب في قصيدة (التفكير في خيانات متفاوتة):

يا وطني ..
أنتَ أنينُ الكُوخِ ..
ولستَ غناءَ (الكورالاتِ)
وأنتَ حكاياتُ الشالِ المنفيِّ على كتفِ الفلاحِ ..
ولستَ مراسمَ (قصرِ المؤتمرات) ..
وأنتَ زفافُ البُقعةِ الكاكيِّ ..
ولستَ نثيثَ العطرِ على النَّهدين،
وأنت طنينُ البلهارسيا ..
لستَ (نوادي الفيديو) ..
أنتَ الوردةُ .. والغائطُ !!
فلماذا تطرُدُكَ الأنواعُ إلى الأنواع؟

أتمادى تحت سقف الكناية، ص١١٨

يناجي الشاعر وطنه مناجاة حانية (يا وطني) ليبرز أنه – وإنْ قسا – فإنه عاشق تراب هذا الوطن المُفَدَّى، ويستغل الشاعر الثنائيات الضدية إثباتاً ونفياً من أجل تأدية المعنى المراد، فالوطن الأصالة

(أنين الكوخ)، وليس الغناء المستورد (الكورالات)، والوطن الحقيقي هو عرق الفلاح وحكاياته وليس (قصر المؤتمرات)، والوطن هو الجهاد في سبيل الله ومقاومة العدو. وليس العطر الفائح من نهد امرأة.

ونلاحظ أن عدم وجود أداة التشبيه يوحي لنا أن المشبه هو المشبه به، فالشاعر يسعى إلى التلاحم الذي يحققه حذف الأداة، وإلى إعمال الفكر الذي يحققه حذف وجه الشبه، وقد استخدم الشاعر – على عادته – صورة (المبتدأ والخبر) أي صورة الجملة الاسمية التي تدل على الثبات والحدوث والتحقق.[1] وإذا كانت الصورة التشبيهية السابقة منتزعة من الواقع إلا أنها ليست نقلاً حرفياً، فالصورة الجيدة ''تعمل على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه.''[2]

إذن فالتشبيه تقنية شعرية أساسية في صور العزب، وهذا ما ذهب إليه أحد النقاد عندما قال: ''وربما احتلَّ التشبيه في تجاربه مركز الصدارة؛ إذ يتكئ عليه كثيراً في التعبير عن خوالج النفس، ومن ثَمَّ لا يقف عند مجرد العلاقة الحسية بين الطرفين، بل يمضي في تتبع التفاصيل الكاشفة عن حِسِّه الداخلي.''[3]

وأحياناً يلجأ الشاعر العَزَب إلى ما يُسمى 'استدراك التشبيه'، وهو ''مسلك فني كان مألوفاً في الشعر العربي منذ أقدمِ عصوره، حيث يبدأ الشاعر بصورة المشبه به، ثُمَّ يُمعن في تتبع دقائقه وحزئياته، وتفاصيله وهيئاته حتى إذا أوفى على الغاية ألحقه بالمشبه.''[4] قال الشاعر في قصيدته (رحلة صياد):

مثلما تنداحُ في الأفقِ على الشَّطِّ غَمامَهْ
مثلما تبحثُ عن أفراخها البيض حمامَهْ
مثلما ينسابُ في العيدِ يتيمٌ خلفَ لُعبَهْ
مثلما يرتجُّ مبحوحاً إذا هزَّتْهُ رغبَهْ
كانَ صيَّادٌ يجوبُ الشاطئَ المخنوقَ وحدَهْ
ويناجي في سكونِ الصمتِ واللاشيءِ صَيدَهْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٣١

نلحظ أنَّ الشاعر عَرَض صورة المشبه به أولاً، وكذلك نلحظ أنه راعى في تلك الصفات الأبعاد الجسمية والنفسية معاً، فالصياد الفقير الحائر المُتْعَب ينداح كالغمامة، وهو ملهوف على رزقه كحمامة تبحث عن أفراخها، وهو أيضاً يشبه – في شوقه وتحسره – يتيماً يومَ العيد يبحث عن لُعبة، وله رغبة يعجز عن تحقيقها. كما أن استعمال الفعل المضارع (تنداح – تبحث – ينساب – يرتج – يجوب – يناجي) يفيد استمرار معاناة الصياد في البحث عن رزقه. ومع وجود أداة التشبيه (مثلما)،

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٠ – ٥٤٦ – ٥٤٨ – ٥٥٨.

[2] موريس إيخنباوم، ''نظرية المنهج الشكلي''، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م، ص٤٢.

[3] عبد الواحد، منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص١٩٩.

[4] عبد الواحد، منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢٠٠.

التي تفصل بين المشبه والمشبه به وتجعل كلَّ طرف بعيداً عن الآخر، إلا أنَّ تقديم المشبه به في صور متعددة متوالية، ثم ذكر المشبه به مرة واحدة جعلنا لا نحسُّ بهذا الفصل بين الطرفين.

ومثل هذا يظهر في قصيدة (خواطر عانس):

مثـلَ مـا بالرمـلِ مِـن تـوقٍ إلى سـيبِ المطـرْ
مثـلَ مـا بـاللحنِ مـن شـوقٍ إلى بَـوحِ الـوترْ
مثـلَ مـا بـالزورقِ المجـروحِ مـن حُـسبِ القـرارْ
مِـن لُهـاثِ الـشوق للـشاطئِ في ليـلِ البحـارِ
بـي إليـهِ غـير أنـي لا أرى يومـاً خُطـاهْ
تـزرعُ الفَجـرَ علـى دربِ جراحـي ...، لا أراهْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٥١

فهذه المرأة العانس التي تحتاج الرجل، وتتطلع إلى الزوج والسكن يمزقها الحنين والشوق، شوق يشبه شوق الرمل إلى الماء، وشوق اللحن إلى الوتر، وشوق الزورق المتعب إلى الراحة، وكل ما سبق يمكن حدوثه إلا أنَّ ما تتمناه لن يكون، فهي تنتظر من لا يجيء. والتعبير عن مراد الشاعر بهذا الشكل لا يخلو من دلالات فنية "لعل في مقدمتها استدعاء أسباب التطلع اللهيف لدى المتلقي إذ يظلُّ حريصاً على متابعة الصورة للإمساكِ بمراد الشاعر وغايته، كما أنَّ هذا الشكل يفتح أمام الشعراء مجالاً تتنفس فيه الدخائل، ويبرز الموقف النفسي للشاعر تجاه المشهد الذي يصوره."[1]

* ثانياً: الاستعارة:

الاستعارة وسيلة للتعبير عن العواطف والأفكار عن طريق الإيحاء والتحليل، وليس المباشرة والتصريح، وهي التي تجعلُ الخطاب قابلاً لتأويلاتٍ متعددة، وتشجع المتلقي على تركيز انتباهه على الحيلة الدلالية التي تحفز نوعاً من التعدد الدلالي، ولذا قال ريتشاردز: "إنَّ الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع."[2]

ويُعَرِّف عبد القاهر الاستعارة بقوله: "أنْ تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تُفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه."[3] ويقول بدوي طبانة مبيناً أساس الاستعارة: "فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هو التشبيه، ولذلك عُدَّ أصلاً وعُدت الاستعارة فرعاً له."[4]

ومعنى ذلك أن الاستعارة فرع عن التشبيه، أو كما يقول البلاغيون: "الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه."[5] وليس معنى قول البلاغيين إن الاستعارة مبنية على التشبيه أنه خير منها، ولكنها خير

---

[1] عبد الواحد. منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢٠١.

[2] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي. ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م، ص٣١٠.

[3] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر. مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط (٣)، ١٩٩٢م، ص٦٧.

[4] بدوي طبانة. علم البيان. بيروت. دار الثقافة، د ت، ص١٦٣.

[5] علي الجارم. مصطفى أمين. البلاغة الواضحة. القاهرة. دار المعارف، د.ت، ص٧٧.

منه، على الرغم من تفضيل قدامى البلاغيين للتشبيه فهي أعمق منه، ''ويأتي عُمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة في وحدة.''[1]

وعندي أن الاستعارة تتميز عن التشبيه بكونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالاً وأعمق تصويراً، وبإحاطتها بطبائع الأشياء وبما تمنحه من إمكان تعدد الموضوعات وتنويعها بشكل أكبر من التشبيه. فالاستعارة من وسائل الإدراك الخيالي لتعبيرها عن ملاحظات متنوعة بطرائق متميزة إذ تجلى قوتها الخيالية في خلال الجانب الفردي من التجربة في محاولة استكناه موضوعية الشيء بتأمل أبعاده لأن ''ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر يسمح بأن تتمثل الصورة الاستغارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح، ما لم نأخذ في اعتبارنا، النظرة الرمزية والإشارية للغة، والاستعارة الجيدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضرباً من المعرفة الكشفية، وتثرى العالم وتجدد روابطنا به.''[2]

وإذا كانت الاستعارة تتفوق على التشبيه، فإنها – أيضاً – تعلو على الكناية التي انهزمت أمامها: ''ونتبيَّن في النهاية أن الكناية قد انحنت مهزومة – هي أيضاً – أمام الاستعارة التي تغلبت على منافستها، وأصبحت التعبير البياني المطلق، أو المحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة، أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريباً.''[3]

ولمَ لا؟ فالفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة، والصورة استعارة، واللون استعارة، والحركة استعارة ... فالإنسان موجود في الاستعارة، وبالاستعارة يوجد الإنسان، ولعل هذا ما دفع أحد النقاد إلى أن يحصر الصورة في الاستعارة. يقول: ''وتُطلق أحياناً – أي الصورة – مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، فإنَّ لفظ الاستعارة – إذا حسن إدراكه – قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة – إذا جاز الحديث المفرد عنها – لن تستقل بحال عن الإدراك الاستعاري، وأن الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل، ويربط اللحظة بالديمومة.''[4]

قال العَزَب في قصيدة (رسائل حزن وفرح إلى محمد وجهاً لوجه):

أجيئُكَ والحُزْنُ ملءُ اليدينْ ! !
وكلُّ العناوين تشكو ارتباكَ عناوينها ..
وكلُّ السؤالاتِ تسألُ أينْ ! !
وفوقَ جبيني جُرْحُ التجاوزِ ..
يرفضُ أنْ يستريحَ قليلاً ..
ويرفضُ ..
(بَيْني وبَيْنَكَ)

1 الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٩٦.
2 نصر. الخيال مفهوماته ووظائفه. ص٢٨١.
3 جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر.ط (٢)، ١٩٨٧م، ص٧١.
4 ناصف، الصورة الأدبية. ص٣.

أنْ يُصبحَ العِشقُ ..
يا سيدي ..
بينَ بينْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٠١

يخاطب الشاعرُ الرسولَ ﷺ معترفاً بتقصيره، ومقرراً واقعاً عربياً وإسلامياً مؤسفاً، فالحزن تجسَّمَ في صورة حسية وملأ اليدين، والعناوين صارت شخوصاً تشكو، والأسئلة حيرى تتساءل، وجرح التجاوز يرفض.

ولعلنا ندرك عمق المأساة التي تحياها الأمة فـ (الحزن ملء اليدين)، وتأتي المفارقة لتساهم بدورها في رسم الصورة المريرة، فالعناوين التي يهتدي بها الناس (تشكو ارتباك عناوينها)، والأسئلة التي يلقيها الحائرون ليحصلوا على إجابات ترشدهم (تسأل أين)، والجراح ترفض الراحة، وترفض أن يكون الهوى للرسول بين بين. ونحن نلحظ الصيغة الفعلية للاستعارة (تشكو – تسأل – يرفض – يستريح – يرفض). كما نلحظ الاعتراض الذي يقوم بدوره في بناء الصورة فهو يأتي للتوضيح وإظهار الحب (بيني وبينك)، كما يأتي للتعظيم (يا سيدي).

ويبين جابر عصفور طبيعة الاستعارة: "لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه."[1] يقول العَزَب في قصيدة (السفر في الأسئلة الجميلة):

أقولُ:
تخيلتُ شكلَ الجنون الجميل،
يحاولُ أنْ يُبدعَ الكونَ رقصاً،
تخيلتُ سِرباً من الوردِ ..
يركض فوق ضلوعِ الشوارعِ فوضى،
تخيلتُ حلماً خطيراً تغامرُ في نصلِهِ شهرَزادُ ..
عروساً مُجَلَّلَةً بالليالي، فينفعلُ المشهدُ الدمويُّ،
ويبكي الستارُ،
ولا يُسْدَلُ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٨

[1] عصفور. الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي. ص٢٧٢.

فالشاعر وهو يتغزل في محبوبته يتخيل (شكل الجنون)، و(الورود سِرْب)، (ضلوع الشوارع)، و(الحلم له نص)، وهي (مجللة بالليالي)، و(ينفعل المشهد الدموي)، و(يبكي الستار). والعزب في علاقته بالمرأة مهاجمٌ دائماً، حسيٌّ دائماً، ولكنه في هذه القصيدة (السفر في الأسئلة الجميلة) يبدو فيلسوفاً، فهو يتخيل الحب جنوناً جميلاً يبدع الكون رقصاً، وهو يتخيل الورود سرب حمام يطير في فوضى فوق ضلوع الشوارع ... ، وهو يجمع في صورته الاستعارية بين التجسيم (شكل الجنون — سرباً من الورد — حُلم له نصل — مجللة بالليالي)، وكذلك التشخيص (الجنون يبدع — المشهد ينفعل — الستار يبكي). ونلاحظ كذلك أنه لجأ إلى الصيغة الفعلية في صورته الاستعارية، واختار الفعل المضارع ليكون هناك استحضار للصورة واستمراريتها. وكذلك نلحظ أن الاستعارة خلق جديد للمعنى يتجاوز مسألة المشبه والمشبه به، وهي ليست وصفاً، فإذا كانت غاية الوصف الإظهار والوضوح فإن غاية الاستعارة تكثير الدلالة.[1]

والاستعارة نشاط لغوي "خالق للمعنى ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز والبيان المباشر والمدلول الثابت، وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول."[2]

والمتأمل شعر العزب يدرك أن الاستعارة لم تكن غرامه الأول على الرغم من وفرتها وشيوعها في جميع قصائده، ولكن غرامه الأول كان بالتشبيه الذي يطالعك دائماً في أبهى صوره دون أن تبحث عنه.

*** ثالثاً: الكناية:**

الكناية إحدى تقنيات عِدّة، وأدوات متنوعة يتوسل بها الشاعر لإنتاج الدلالات الإيحائيّة التي تبثُّ الشِّعرية. وللكناية دور كبير في التعبير عن الذات الإنسانية وقضاياها، فهي أسلوب من التعبير مبني على إيجاز العبارة ودمج أجزائها. وإجادة التعبير بالكناية تدل على قدرة الشاعر في صياغة معانيه بأسلوب رفيع، وعبارة موجزة دالة وموحية. وقد جاء في القاموس المحيط: "الكناية مصدر للفعل (كنيت، أو كنوت)، تقول كنيت بكذا عن كذا: تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره."[3]

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا — في هذا كله كما ترى — معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٦ — ٧٥ — ٥٠٨

[2] سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص٢٩٦.

[3] الفيروزآبادي، القاموس المحيط. مادة (كني).

أن يردفه في الوجود. وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد. وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى.''[1]

ومن هنا فإن الكناية تحمل معنى من الخفاء والغموض ''وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام، أو حسنة من حسنات الأديب ... ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف.''[2]

يقول العَزَب في قصيدة (منولوجات داخلية):

يقولونَ لي الآن:
كلُّ المدى في بَهَاءِ (العِمَادهْ) ! !
وما عرفوا أنني من زمانٍ بعيدٍ تحيَّزتُ في الظِّلِّ،
خاصمتُ رملَ الرواياتِ،
طاردتُ كلَّ الرواةِ المُرابينَ في الأبجديةِ والحِبْرِ،
والكلماتِ القوادهْ ! !
تفرغتُ للموتِ في الحُبِّ،
مارستُ عشقَ انتهاكِ السياق،
رفضتُ تجيُّرَ كلِّ الكلام المُعَدِّ،
وعَريتُ صدري لثلجِ الشِّهادهْ ! !

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٥٠ – ٥١

يبدأ الشاعر صورته الكنائية بقوله (يقولون)، ومرجع الضمير إحدى مشكلات تأويل النص الشعري الحديث، فمن هم الذين يقولون؟ هل هم طلاب الشاعر العميد؟ أم زملاؤه؟ أم أقرباؤه؟ ... وعلى أية حال فإن لفظة (يقولون) توحي بالشك في كلامهم، وعدم الاقتناع به حتى قبل أن ينطقوه. وهؤلاء يرون أنّ (كلُّ المدى في بهاء (العِمَادهْ)! !، وهي كناية عن 'صفة' وهي الرفعة والسمو، وبعدها تأتي المفارقة بأنّ مَنصب العِمادة لا يضيف للشاعر مجداً! ! لأنه — من زمان — أي أنه حدد هدفه وطريقه من بداية عُمره، فقد انحاز إلى البسطاء مُعَبِّراً عن مشاعرهم وآمالهم وآلامهم، وهو شاعر صادق مع نفسه وفنه وجمهوره؛ لأنه: (خاصمتُ رمل الروايات – طاردتُ كلَّ الرواةِ المُرابينَ في الأبجديةِ والحبر)، وهي كناية عن تمسكه بالمبادئ السامية، وهو شاعر مُجَدِّد يمارس (انتهاك السياق)، ويرفض أنْ يتجَيَّرَ ويعيد كلام غيره، وهو شاعر شجاع (عَريتُ صدري لثلجِ الشِّهادهْ).

والنظام الكنائيّ أحد الأنظمة الفاعلة في النصِّ الأدبيّ، التي تعطيه حيويّةً وثراءً، وتكثيفاً دلاليّاً وجماليّاً في آن؛ إذ إنّه إقصاءٌ للمعاني المباشرة للدوال (النص)، والتحَول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة ((الفرحة بالمنصب — الصدق — الاختلاف والتفرد — التجديد — الشجاعة). كما نلحظ تعاضد

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٦٦.
[2] طبانة، علم البيان، ص٢٢١

الصورة الكنائية مع الاستعارة (خاصمت رمل الروايات — الكلمات القوادة) فقد شخَّصَ رمل الروايات إنساناً يخاصمه، كما شخَّصَ الكلمات في صورة قَوَّاد في تلك الاستعارة بالصفة. وكذلك اعتمد الشاعر العزب على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية لكون الأولى أكثر قدرة على الإثارة والتصوير؛ ولأنها مبنية على الحدث المقترن بزمان، فضلاً عن سهولة استعمال الجملة وعفويتها.

ويبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: ''الكناية صورة قائمة على الحيوية التصورية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف.''[1]

كما يبين بلاغتها بقوله: ''والتعبير الكنائي أبلغ في الدلالة؛ إذ ينفذ إلى صميم المجتمع الذي يعيشه الشاعر ويستمد صوره من قيم المجتمع وعاداته، ولهذا فالكناية تتطلب فهم المجتمع والحياة التي عايشها الشاعر، واللغة التي تكلم بها لتفسر بشكل صحيح، وقد تكون الكناية قريبة واضحة، أو بعيدة غامضة، والنقاد القدامى يفضلون الأولى.''[2] يقول العَزَب في قصيدة (ثرثرة شاعر لا منتمٍ):

وحينَ ذكرتُ أصحابي من الشُّعَراءْ ..
عرفتُ بأنهم سرقوا رداءَ اللهِ للوالي ..
وشَمْلَةَ يوسفَ الصِّدِّيقِ للأُمراءْ !!
وأعطوا ألفَ موعظةٍ ..
بلا وجهٍ ..
ولا رئتينْ ..
لأجيالٍ من الفقراءْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٤٥

وعندما نطالع عنوان القصيدة (ثرثرةُ شاعرٍ لا مُنْتمٍ) ندرك أنه سيُطْلِق — عبْرَ نصه الصغير / العنوان — صرخة إدانة، فهو شاعر لا ينتمي للقبح والدمامة، والغدر والخيانة، والتملق والنفاق، و بالتعرّف على بنية الكناية، وتحديد رموزها نصل إلى إدراك كيفيّة قيامها بوظائفها السيميائية، فكثير من الشعراء صاروا خُدَّاماً للحُكّام، بل ألَّهُوا الملوك والسلاطين (سرقوا رداء الله للوالي)، وأما الأمراء والوزراء والحاشية فأعطوهم رُتبةً أقل من منزلة الألوهية (رُتبة الأنبياء)، ثم تفرغ الشعراء لإسداء النصائح للشعوب الفقيرة، (نصائح فارغة ميتة لا وجه لها ولا رئتين)، وبذلك يؤدون دورهم على أكمل وجه في خداع الشعوب. وهنا نلحظ أنَّ الكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، وأنَّ دراسة الصورة الكنائية لا تُجْتزأ من سياقها الواردة فيه، بل يُنظر إليها من خلال موقعها وعلاقاتها بغيرها من العلامات في إطار السياق النصّي؛ ليُمكن فيما بعد تتبّع إنتاج الدلالة الشعريّة، وبيان عوامل تَكَوُّنِهَا.[3]

---

[1] الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص١٤١.
[2] الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص٦٩.
[3] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٩ — ٥٣٥ — ٦٢٥.

* **المبحث الثاني: الصورة والحواس:**

إعلاءً من شأن الدور الذي تلعبه الحواس في بناء الصورة الفنية، عُرِّفت الصورة على أنها: ''كل ما تقوى على رؤيته أو سماعه، أو شمه، أو لمسه، أو تذوقه.''[1] وجعل أحد النقاد الحواس ''تستأثر بالنصيب الأوفى من الصورة.''[2] وذلك لأنَّ ''الحواس أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث.''[3]

وقد اعتبر أحد النقاد أنَّ صور الحواس في الشعر هي: ''عناصر الصورة الفنية.''[4] ومن هنا ندرك أهمية الدور الذي تؤديه الحواس في رسم الصور، ولكنّ جودة العمل الفني، ودقة وصفه مَنُوطتان بقوة هذا الإدراك ووضوح الصّور والجزئيات في الذهن. ومنها:

أ — الصورة البصرية:

والصورة البصرية تمثلها المرئيات التي هي كل ما أُدرك بحاسة البصر، وهي تمثل أكبر نسبة من الذوات، وهذا يوضح أهمية العين للحضارة والإنسان. وتُعتبر الصور البصرية أهم الصور الحسية؛ وذلك لأنَّ ''البصر أدقّ الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، بل إنَّ هذه أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع.''[5] يقول العَزب في قصيدة (التعري):

سئمْنا وجهَنا المَجْلُوَّ في مرآتنا أبدا!!
وثُقْنا أنْ نراهُ مُجَعَّدَ القَسَمَاتِ مُرتَعِدا!!
سئمناه بلا خوفٍ ..
كَمُتَّكِئٍ على قَدَرِهْ ..
كمَنْ بالخالق اتَّحَدا !!
فليتَ لألفِ عاصفةٍ تدورُ على روابيهِ!!
وتُرْعشُ كلَّ ما فيهِ!!
ليحملَ رفضَهُ ويخوضَ في الظُّلُماتِ منفردا!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٦١

يرسم الشاعر صورة سلبية للوجه العربي، فهو وجه (مجلو) وهنا كناية فيها إشارة إلى أننا لا نفعل شيئاً، فنحن لا نرهق أنفسنا في العمل، ولا في العبادة، ولا في الجهاد، ولذا ظل وجهنا (مجلو) لا تظهر عليه آثار أسباب التقدم والرقي. وقد يكون هذا الوجه الـ (مجلو) علامة جمود وعدم إحساس، فنحن نعيش في ذل، والأعداء أهانوا ديننا وعروبتنا، واغتصبوا أرضنا وعرضنا، ونحن جامدو الشعور، ووجهنا (مجلو). ثم تأتي الصورة التشبيهية (كمتكئ على قدره — كمن بالخالق اتحدا) لتوحي بمنتهى

---

[1] Pattern in Poetry, Brown and Milstead, p. 6]
نقلا عن: حسن عجب الدور حسن. ''الصورة الفنية معيارا نقـديا''.
http://faculty.ksu.edu.sa/72889/Pages/Publication.aspx.

[2] لويس، الصورة الشعرية، ص ٤٤

[3] الصائغ. الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص٢٩٦.

[4] صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص١٦٦.

[5] وحيد صبحي كبّابه. الصُورة الفنّيَة في شِعر الطّائيَّيْن بين الانفعال والحسّ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، ص٩٧.

الخمول والدعة، فنحن لن نتحرك، وسنترك الأعداء يفعلون ما يريدون، لأن ذلك قدر ومكتوب!! أو لأننا اعتمدنا على أن الله - تعالى - سوف يحارب نيابةً عنا، لنظل نحن في راحة ووجهنا (مجلو). ونلاحظ أن الشاعر بدأ بأفعال ماضية (سئمنا - تقنا - سئمناه - اتحدا) ليدل على تحقق صفات الجمود في الوجه العربي، كما استخدم (ليت) التي تفيد استحالة أنْ يصير الوجه العربي إيجابياً.

وتتضح في هذه الصورة: الرؤية (وجهنا - المجلو - مرآتنا - نراه - مجعد القسمات - متكئ - ترعش)، والحركة (عاصفة - تدور - يخوض)، واللون (لون الوجه - وتجعد القسمات - روابيه - الظلمات)، وذلك مما يبعث الحيوية والحركة في الصورة.

ومن البدهي أنّ الشاعر لا ينقل صورته - أياً كانت - من الواقع كما هي نقلاً أصم، ولكنه يُعمل فيها عاطفته وفكره وخبراته، ويُزاد على ذلك - في الشعر الحديث - كسر المألوف، أو تهشيم الصور، وبناء علاقات جديدة لم يكن القدماء يألفونها كثيراً في صورهم. يقول العَزب في قصيدة (العباءة النجدية ومواسم العشق العربي):

فظبيةٌ ثريةُ النهدين ..
يتركُ المَدَى عينيهِ فيهما،
ويُمطرُ الشذى غناءَهْ !!
وظبيةٌ قوامُها التفافُ دورةٍ منَ العذابِ،
ترقصُ الشموس حولَهُ،
ويفقدُ المسافرُ ابتداءَهْ !!
وظبيةٌ تَجوسُ خلفَ الأسْودِ اللامستريحِ طِفلةً،
وتمنحُ النهارَ للعيونِ كي تحاولَ القراءَهْ
وظبيةٌ تراوغُ الخيالَ في انهمارِها المعقدِ الوثيرِ،
ربَّما بلفتةٍ حساسةٍ أمامَهُ،
ورُبَّما بآهةٍ خُرافةٍ وراءَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣

فشاعرنا يرسم صوراً بصرية لفتيات 'نَجْد' اللائي خصص لهن ديواناً ضخماً (تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات)، مستعيناً بالكناية (ثرية النهدين - يفقد المسافر ابتداءه)، وبالاستعارة التشخيصية (يترك المدى عينيه - الشذى غناءه - ترقص الشمس - الأسود اللامستريح - تراوغ الخيال)، والاستعارة التجسيمية (يمطر الشذى - دورة من العذاب - تمنح النهار)، وبالتشبيه (قوامها التفاف - تجوس طفلة).

ثم نلاحظ كسر المألوف وتراسل الحواس في (يمطر الشذى - الأسود اللامستريح - انهمارها المعقد الوثير - لفتة حساسة - آهة خرافة). كما نلحظ حضور مختلف الحواس في الصورة، فهناك 'البصر' (ظبية - ترقص - الشموس - الأسود ...). وهناك 'اللمس' (ثرية النهدين - الوثير)، وهنا 'الصوت' (غناءه - آهة)، وهناك 'الرائحة' (الشذى).

إذن فالشاعر – وهو يرسم لوحاته – لا يفصل بين صوره، بل تأتي صوره كلية ممزوجة العناصر، وإنما يفصل الدارس بينها لزوم الدراسة للتعرف على أسرار الجمال. لكنه لا بد من إعادة تركيب الصورة، والنظر إليها في كليتها. فالشعر ''كأي خلْق آخر نسجٌ خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة.. وأن أيّ تحليل للفنّ يجب أن يقوم في ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكّلة للنسيجٍ، والتي لا يُمكن لها أن توجد منفصلةً بعضها عن بعضها الآخر.''[1] ٥

ب – الصورة السمعية:

وهذه الصورة متعلقة بالأصوات في شدتها وخفوتها، في جهرها وهمسها، ويكون إدراكها بالذبذبات التي تصدرها أو تمثلها، والصوت حركة ناتجة عن حركة تحدث احتكاكاً بين شيئين على الأقل. والصورة السمعية ''تلي البصرية من حيث القيمة الجمالية، وهما معاً يَفْضلان الحواس الأخرى من حيث القيمة العقلية والثقافية.''[2]

ويبين أحد النقاد سبب قلة الألفاظ الدالة على السمع مقارنة بالبصر بقوله: ''قلة الألفاظ التي ترمز إلى مسموعات، إنما هي نتيجة منطقية لمقدمة ثابتة تحتم أن يكون عدد المسموعات أقل من نصف عدد المرئيات في أحسن الأحوال؛ ذلك أن كل محتكين يصدران صوتاً واحداً، بينما يجسدان مرئيين اثنين.''[3]

هذا عن الصورة البصرية والسمعية، ولكن إبراهيم أنيس يرى تقديم حاسة 'السمع'، فيقول: ''إنّ حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تُستغل ليلاً ونهاراً، وفي الظلام وفي النور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما يدركه بالنظر الذي مهما عبَّر، فتعبيره محدود المعاني غامضها.''[4]

ويحدثنا يوسف مراد عن قيمة حاسة السمع بالنسبة إلى الحواس الأخرى فيقول: ''فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقّع والتبصّر، غير أنّ حاسة السمع أقلّها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية، وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي؟.''[5] يقول العَزَب في قصيدة (أغنية للمقاومة):

مُقاومةْ ..
مقاومةْ ..
من أعينِ الجنودِ في حدودنا المُلغَّمَةْ!!
ومن هديرِ لحظةٍ ..

---

[1] اليافي، مقدّمة لدراسة الصورة الفنية، ص٧٥.
٥ وانظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٤١ – ٢٢٧ – ٢٥٦.
[2] يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، القاهرة، دار المعارف، ط (٧)، ١٩٧٨م، ص٦٨.
[3] يحيى جبر، ''اللغة والحواس''.
http://blogs.najah.edu/staff/yahya-jaber/article/article-81.
[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، الأنجلو المصرية، ط (٤)، ١٩٧١م، ص١٥.
[5] مراد، مبادئ علم النفس العام، ص٦٨.

هتافُها:
بنادقٌ مُدَمْدِمةْ ! !
خنادقٌ مقاومِةْ ! !
مشانقٌ موتورةٌ وناقمةْ ! !
تكادُ أنْ تصيحَ في الجنود:
يا زحوفَنَا المُصَمِّمَةْ ..
لن نرحمَ الذي يدوسُ أرضنا ..
لن نرحمَهْ

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٤٩

ونحن نعيش مع الصورة السمعية ابتداءً من العنوان (أغنية للمقاومة)، وأغنية (صوت)، وهي لا بد أن تكون أغنية جهورية الصوت حماسية؛ لأنها مهداة لرجال المقاومة الذين يبذلون الأرواح رخيصة من أجل مجد بلادهم. وفي السطور السابقة نلحظ أن الكلمات على وشك الانفجار (الملغمة)، ثم تأتي الأصوات العالية لتناسب المقام (هدير — هتاف — بنادق — مدمدمة — تصيح)، وهي كلها مناسبة للجو النفسي الداعي للمقاومة.

ويبين أحد النقاد صعوبة التصوير السمعي: "إنّ أصعب الصور تصويراً صور المسموعات، إذ لا يجيد الأديب تصويرها إلاّ إذا سلك مسلك الإسهاب والتفصيل."[1]

وإذا ذهبنا إلى القرآن الكريم، نجد أنّ لفظة السمع الصريحة قد احتلت حيّزاً مهماً، ووفقاً لأحد الباحثين[2] الذي أحصى ورودها في (١٨٦) آية على امتداد السور، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات، ووجدنا أن للسمع في القرآن العزيز تقدمه على البصر في (٣٦) آية ضمن (٢٩) سورة.[3] في حين لم يتجاوز تقديم البصر على السمع في القرآن المجيد (سبعة) مواضع.[4] بينما قدّم سبحانه وتعالى السمع على العلم في (٣٢) موضعاً في(١٧) سورة.[5]

يقول الشاعر العَزَب على لسان المحبوبة في قصيدة (استعادة الدهشة):

-: أرِحْني .. (تقولينَ) ..
-: حتى أُريحكِ .. يلزمُ أنْ أتوقفَ في الحُلْمِ ..
إلا أقلَّهْ ! !

---

[1] حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٤٩م، ص١٧٢.

[2] صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠م، ص١٥.

[3] منها البقرة: ٧، ٢٠، النساء: ٥٨، ١٣٤، المائدة: ٨٣، الأنعام: ٤٦، النحل: ٧٨، ١٠٨، الإسراء: ١، ٣٦، مريم: ٣٨، ٤٣، طه: ٤٦، الحج: ٦١، ٧٥، المؤمنون: ٢٨، لقمان: ٢٨، السجدة: ٩، غافر: ٢٠، ٥٦، فصّلت: ٢٢، الشورى ١١، الزخرف: ٤٠، الإحقاق: ٢٦، يونس: ٣١، المجادلة: ١، الملك ٢٣، الجن: ١٣، ١، الدهر (الإنسان): ٢، القصص: ٧١.

[4] الأعراف: ١٩٥، هود: ٢٤، الكهف: ٢٦، الفرقان: ١١٣، القصص: ٧٢، السجدة: ٣٢، القلم: ٥١.

[5] البقرة: ١٢٧، ١٨١، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٤٤، ٢٥٦، آل عمران: ٣٤، ٣٥، ١٢١، النساء: ١٤٨، المائدة: ٧٦، الأنعام: ١٣، ١١٥، الأعراف: ٢٠٠، الأنفال: ١٧، ٤٢، ٥٣، ٦١، التوبة ٩٨، ١٠٣، يونس: ٦٥، يوسف: ٣٤، الأنبياء: ٤، النور ٢١، ٦٠، الشعراء: ٢٢٠، العنكبوت: ٥، ٦٠، فصّلت: ٣٦، الدخان: ٦، الحجرات: ١.

-: تعبتُ .. (وكنتِ تقولينها في خُفوتٍ مثيرٍ) ..

[وقلتُ أُغالِطُ]:

-: هل يتعبُ الشجرُ المستريحُ ..

ويشطبُ في لوحةِ العشبِ ظلَّهْ ؟؟

الخروج على سلطة السائد. تنويعات غنادرامية. ص١٥٣

ففي حوار مع محبوبته يعرض الشاعر صورته السمعية، ولكن الأصوات هنا مغايرة للأصوات في الصورة العَزَبيّة السابقة، ففي الصورة الحالية الكلام مع المحبوبة بأصوات خفيضة، ولذا جاءت الألفاظ (تقولين — تقولينها في خفوت مثير – وقلتُ) من خلال السياق في نغمة هادئة. فالمحبوبة تطلب منه أن يريحها ولا يتلاعب بها، وهي تطلب ذلك بدلال، وهذا يتطلب الصوت الخفيض. ونلحظ دور الجمل الاعتراضية في بناء الصورة (وكنتِ تقولينها في خُفوتٍ مثيرٍ – وقلتُ أُغالِطُ)؛ وذلك لتوضيح حال المحبوبة أثناء الكلام، ولدفع الخطأ عن قصده، فهو لا يقصد حقيقة الكلام، وإنما يغالط رداً على تدللها. وكذلك نجد التقديم في (حتى أُريحَكِ .. يلزمُ أنْ أتوقفَ في الحُلُمِ) لبيان الغاية والاهتمام بالمتقدم، وفي آخر المقطوعة نجد الاستفهام الذي غرضه النفي، نفي ادعاء المحبوبة أنها متعبة. ونلحظ — كذلك — حيوية السطور السابقة نتيجة اعتمادها الحوار أساساً لها.[1]

ج — الصورة الشمية:

وهي ترتبط بالروائح على اختلاف أنواعها، ونضعها في الدرجة الثالثة من سلّم الحواسّ بعد البصرية والسمعية، "وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بُعد. والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل."[2] فالصورة الشميّة مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان جسمها غائباً أو محجوباً. لهذا السبب أمكننا اعتبار الشمّ "من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات."[3]

ويحسن أن نشير إلى أن الألفاظ المعبرة عن الشم "قليلة جداً، وكذلك الألفاظ المرموز بها لها، حيث تنحصر في الروائح طيبها وخبيثها. ومنفذها إلى عصب الشم ضيق، الأمر الذي يسهم في تقليل عدد ما يدرك بواسطتها، إضافة إلى أن معظم الكائنات، قليلاً ما تمتاز بروائح معينة تعرف بها."[4]

يقول الشاعر في قصيدة (يطاردنا ظلنا):

ويملأُ حوضَ العبيرِ ليعكسَ عُرْيَ الرُّخامِ،

ويأمرَ كلَّ ورودِ الحدائقِ أنْ تتوقفَ حتى عن الضوعِ،

إنَّ هجومَ الزنابقِ في حقلك الوعدِ ..

يشرحُ كيفَ انتصارِ العَبَقْ !!

---

1 انظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٤٨ — ١٤٩ — ١٧٠ — ١٧٦.

2 كنّابه. الصُورَة الفَنّيَّة في شعر الطّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ. ص١٣٤.

3 مراد. مبادئ علم النفس العام. ص٦٤

4 جبر. "اللغة والحواس"

http://blogs.najah.edu/staff/yahya-jaber/article/article-81

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٩٤

نلحظ — ابتداء — أن الصورة الشمية السابقة تقوم على الرمز والإشارة، فهو يريد الاستمتاع بمحبوبته، ولكنه لا يُصَرِّح. إن شاعرنا المهاجم الوثاب في علاقته بالأنثى ليستثير فيها الرغبات، فيشعل أنجمها، ليظهر (عُري الرخام) لكن هجوم المحبوبة هو الذي يبوء بالنصر. وقد اعتمد الشاعر على الخيال فهناك الاستعارة التصريحية (الرخام) التي توضح جمال المحبوبة ونعومتها، والاستعارة المكنية (يأمر كل ورود الحدائق — هجوم الزنابق) التي تشخص الحدائق والزنابق، وتوحي بأن جمال المحبوبة أعلى من جمال الحدائق وورودها، وتُختتم المقطوعة ختاماً رائعاً بالتشبيه الضمني الذي يلخص الصورة كلها ويبرز نتيجتها ونهايتها. ونحن نلحظ أنَّ الصورة غارقة في الروائح العطرة (العبير — ورود — الحدائق — الضوع — الزنابق — العبق)، وهذا يناسب تغزُّلَه في محبوبته واستمالته لها. يقول الشاعر:

-: للجسدِ الأنثي رائحةٌ تتحداني !!
-: أنا كنتُ أُرَاوِغُهُ ..
حتى يقرأني مراتٍ ..
ويؤولُني مَرَّاتٍ
ثُمَّ يَراني مُعجزتي حينَ يراني !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٤١

وهو هنا لا يحدد نوع الرائحة، لكنه يصفها بأنها رائحة جسد أنثوي، وهي — على أية حال — رائحة خاصة، رائحة للإغراء، وهي رائحة من القوة والنفاذ لدرجة أنها تتحدى الشاعر!! ومن خلال قراءة شعره وجد الباحث غرام الشاعر العزب بالروائح العطرة، وهو قلما يهتم بضدها، أي أننا إذا فتشنا في ديوانه عن سطور تعالج الروائح الكريهة لإبراز الصورة في القصيدة، فإننا لا نكاد نعثر على ما نريد.[1]

د — الصورة اللمسية:

وتحتل المرتبة الرابعة في قائمة صور الحواس، وترتبط بالحرارة والبرودة، والخشونة والنعومة، والاستواء والاعوجاج، اللين والشدة، والثقل والخفة، والجفاف والبلل، ويلاحظ الباحث أن كثيراً من مظاهر الصورة اللمسية يمكن إدراكها بالبصر أيضاً. والصورة اللمسية — كما يرى يوسف مراد — تضم أربعة إحساسات رئيسة: "أولاً: الإحساس بالتماسّ والضغط، ثانياً: الإحساس بالألم، ثالثاً: الإحساس بالبرودة، رابعاً: الإحساس بالسخونة."[2] يقول الشاعر على لسان المحبوبة في قصيدة (اللعب بأوراق متبادلة):

وكان مُجَرِّباً حقاً،
فنازلَني، وغازلَني، وحرَّضني عليَّ،

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة. ص٣٠ — ٥١ — ٦٨ — ٧٠ — ٣٤٢

[2] مراد. مبادئ علم النفس العام. ص٦٢

وأيقظَ الإعصارَ في نهديَّ، واستولى على شفتيَّ،
واعتصرَتْ يداهُ يديَّ .. فاستسلَمْتُ،
(أعرفُ كمْ يكونُ النزفُ أغزرَ في حوارِ السَّهمِ والطائرْ) ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٩

فلقد كان تحدياً بين الأنثى وصديقاتها من جهة، والشاعر من جهة أخرى، فلقد تحدَتْ زميلاتها أنها سوف تأتي به أسيراً لجمالها، ولكنها وقعت في يد شاعر مجرب خبير، فانقلب السحر على الساحر، فعادت وعلامات الهزيمة بادية عليها. وهنا تبرز الصورة اللمسية، فيداه جاست في نهديها فاستيقظ فيهما الإعصار، ثم ندرك قوة اللمس ليدي المحبوبة (اعتصرت)، ولذا كانت النتيجة (فاستسلمتُ).

ونلحظ في الصورة السابقة الكناية (وكان مجربا حقاً — نازلني — استولى – اعتصرت)، والاستعارة التصريحية في (الإعصار)، ثم يأتي الختام الرائع بالتشبيه الضمني (أعرفُ كمْ يكونُ النزفُ أغزرَ في حوارِ السَّهمِ والطائرْ) ! ! الذي يبرز مدى خبرة الشاعر في معاملة الأنثى، وكيف استسلمت الأنثى سريعاً.

ويقول العَزَب في قصيدة (والعشق لا يستثني):

–: وأشرب شايَكِ العِشرينَ في خدَّيكِ ..
إني مُدمنٌ للشايْ ! !
–: خدودي أيها القاسي ! !
–: خدودُكِ (رغم فصل الثلجِ) ..
آنيةُ الورودِ ..
وصوتُكِ المبحوحُ أدفأُ من هديلِ النايْ ! !
–: لماذا ليسَ لونُ الوردِ في خديَّ من خَجَلي؟
–: ومِنِّي .. من تَجاوُزِ خربشاتي ..
–: إنَّ حجمَ الجُرحِ في شفتيكِ تعرفُ حجمَهُ شفتاي ! !

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص٥٥

تقوم سطور هذه اللوحة العزبية على اللمس الذي يبرز خصوصية الشاعر في تصويره، وتتضح الصورة اللمسية في (أشرب شايك — إني مدمن للشاي)، وشرب الشاي قد يكون ساخناً، أو دافئاً، لكنه ليس الشاي المعروف، إنه شاي الخدود! ، ويبدو أنَّ الشاعر شربه ساخناً، والدليل جواب المحبوبة وهي تشتكي من عنف لمسه (خدودي أيها القاسي)، ثم يأتي نوع مناقض من اللمس (الثلج)، وملمسه بارد، وهو يرمز للهدوء والبرود، ولكنَّ الشاعر يتغلب عليه بأن جعل خدودها آنية من الورود، ثم استعاد صوتها الحلو المبحوح بملمس (دافئ). وتستمر الصورة اللمسية التي تتضح في (خربشاتي)،

والخربشة يلزمها لمس، ولس عنيف أيضاً، ثم جاء ذكر النتيجة في صورة لسية عنيفة أيضاً (إنَّ حجمَ الجُرحِ في شفتيكِ تعرفُ حجمَهُ شفتاي).[1]

ونلاحظ في هذه الصورة مزج الشاعر بين اللمس وبقية الحواس، فنلحظ الصوت في (صوتك المبحوح)، واللون في (الثلج والورد)، والرائحة في (الورد)، والتذوق (أشرب شايك العشرين)، وهكذا نصل إلى أن الخيال الشعري يعتمد على ما تختزنه الذاكرة من رؤية العين، ونسيم الأنف، وتذوق الفم، وإحساس الأنامل، وسماع الأذن. والربط بينها جميعاً في انفعال قوى. فالحواس — وفقاً لديوي — لا تعمل منفردة. يقول : ''والكيفيات الحسية، سواء كانت اللمس، أم الذوق، أم البصر، أم السمع تنطوي على صبغة جمالية، ولكنها لا تنطوي على هذه الصبغة الجمالية على انفراد، بل من حيث هي مترابطة، فهي ليست موجودات مجردة منفصلة، بل هي عناصر متداخلة متفاعلة.''[2]

هـ — الصورة الذوقية :

وهي تتعلق بالحلاوة والمرارة، والحموضة والملوحة. يقول حامد عبد القادر: ''يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشدّه بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، ويلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو ٤٦,٨٪ أي إلى أقل من المتوسط بقليل. ويقلّ عن هذا النجاح في إثارة الصور الشميّة إذ يبلغ نحو ٣٩,٣٪، ثم في إثارة الصور اللمسية إذ يبلغ نحو ٣٥,٥٪، ثم في إثارة الألم والتغيّرات الباطنية، إذ يبلغ نحو ٣٠,٧٪ ، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو ١٤,٢٪.''[3]

والصورة الذوقية ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشميّة، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس ''فعلى حين ينفعل الشمّ عن بُعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً حاسة قائمة على التماسّ المباشر.''[4] وتتفق الحاستان 'الشم والذوق' في ''أنهما قابلتان للتهذيب، وكثير من ألوان الترف يرجع إلى إرهاف هاتين الحاستين، وذلك لأن ما يصحب تنشيطهما من الشحنات الوجدانية والكيفيات الذوقية محدودة، وهي: الحامض والمالح والحلو والمرّ.''[5] يقول الشاعر في قصيدة (حواريات الوطن وانتحال الرواة السيئين) :

صارَتْ أمهاتُ المؤمنينَ ..
جوارياً في أُورشليم ..
وصار طقسُ المحو أسئلةً ..
وصرنا نحنُ قهوتنا المريرهْ

الخروج على سلطة السائد : تنويعات غنادرامية، ص٢٨ — ٢٩

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٦ — ٢٤ — ٢٧.

[2] جون ديوي، الفن خبرة. ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة. دار النهضة العربية، ١٩٦٣م، ص٢٠٢.

[3] عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، ص١٧٢.

[4] مراد. مبادئ علم النفس العام. ص٦٣.

[5] مراد. مبادئ علم النفس العام. ص٦٤.

إنَّ الشاعر – وهو يُعَرِّضُ بحال الأمة – لَيبينُ أنَّ الحُكَّام هم السبب في تدهور حالها، فلولا سلبيتهم لما صارت المسلمات العفيفات ذليلات عند اليهود، ثم يظهر المذاق النابع من تحسر الشاعر (مريرة)، فهو إحساس مُرٌّ تسبب فيه واقع عربي أكثر مرارة.
وإذا كانت قهوة الشاعر في الصورة السابقة (مُرَّة)، فقد تكون (أحلى)، وذلك عندما يتغزل في محبوبته في قصيدته (امرأة يسارِرني جسدها) التي يقول فيها:

هي امرأةٌ من غُبارٍ لذيذٍ ..
تنامُ .. وتحرصُ .. مثلَ الغبارِ اللذيذِ ..
على النومِ عاريةَ الكتفين،
وتَصحو على ضجَّةٍ في المرايا ..أرقَّ .. وأخطرْ ! !
ومِن وَرطةِ التُّوتِ في .. شَفتيها ..
تُحاولُ كلُّ الفواكهِ .. أنْ تَستعيدَ المواسمَ .. في شَفتيها ..
لأنَّ نثيثَ الكَمَنْجَاتِ ..
يُمكنُ أنْ يستفزَّ الحدائقَ ..
في قُبلتين .. وأقصرْ ! !
هي امرأةٌ ..
مِن أنينٍ مُقَطَّرْ ! !
وقَهوتُهَا ..
تُشرَبُ الآنَ .. أحلى ..
(ولستُ أبالغُ) ..
من غيرِ سُكَّرْ ! ! !

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٧٥ – ٧٦

يُبرز الشاعر جمال المحبوبة في جملة اسمية (هي امرأة من غبار لذيذ) لتفيد ثبات هذه الصفة فيها، وإذا كان الغبار يوصف بأنه غبار كثيف، إلا أنه هشَّم الصورة التقليدية ووصفه بصفة ذوقية (الغبار اللذيذ) على سبيل الاستعارة المكنية الموضحة لصفةٍ من صفات المحبوبة. وتعمل الصورة الذوقية على إظهار عاطفة الشاعر المحب المعجب، فيأتينا طعم شفاه المحبوبة كطعم (التوت)، ومن شدة روعة هذا الطعم فإن الفواكه تتمناه طَعماً لها. ثم يأتي مذاق (القُبلتين) وهو مذاق بطعم التوت اللذيذ، ومن شدة الإعجاب بالمحبوبة يصبح مذاق قهوتها حلواً من غير سُكَّر ! !

وعلى عادة الشاعر تتعاون بقية الحواس مع الذوق في رسم هذه الصورة، فنجد البصر في (هي امرأة – تنام عارية الكتفين – الحدائق). والصوت في (ضجة المرايا – نثيث الكمنجات – أنين)، والشم في (الحدائق). كما أدى الاعتراض (مثل الغبار اللذيذ – ولستُ أبالغ) في توضيح مراد الشاعر وإبراز عاطفته. فهو محب لها، وهي لا تنام إلا مثل الغبار اللذيذ عاري الكتفين، وهو لا يبالغ إذا قال إن

قهوتها حلوة من غير سكر. كما نلحظ تداخل صوت نزار قباني في السطور الأخيرة للعزب، يقول نزار لمحبوبته في قصيدته (أحبك أحبك والبقية تأتي):

أأعجبَكِ الشاي؟

هل ترغبينَ ببعض الحليب؟

وهل تكتفينَ كما كنتِ دَوماً بقطعةِ سُكَّر؟

وأمَّا أنَا ..

فأفضِّلُ وجهَكِ من غير سُكَّر !![1]

فالشاعران كلاهما فضلا مذاق المحبوبة من غير سُكَّر إشارة إلى جمال المحبوبة وروعتها. ويقول الشاعر العزب في قصيدة (والعشق لا يستثني):

-: في خُلوتي اللأى بصيفِ ضَجيجِكِ الأحلى ..

-: وماذا عنه؟

-: بعضُ فصوله مطرٌ ..

وبعضُ فصولِهِ حَلْوى ..

وأحياناً يُهددُ بالعواصفِ ..

-: كيفَ؟

-: تَذْكرُ قطتي غيمَ المساءِ الحُلو؟

....

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٥٦

وهنا – أيضاً – مذاقٌ حلو، مذاق غزَل بالمحبوبة، فصيف ضجيج المحبوبة (الأحلى)، وبعض فصوله (حلوى)، وغيم المساء (الحلو)، وهذا يدل على مدى سعادته مع محبوبته. ونلحظ التراسل بين الحواس، فالضجيج يوصف عادة بأنه مرتفع، أو مزعج، لكن الشاعر وصفه بـ (الأحلى)، ولعله لا يقصد الضجيج أي ارتفاع الصوت، وإنما يقصد حضورها، ووجودها معه، ويدل عليه أن حضورها يمطر حلوى عندما ترق المحبوبة، ولكنه قد يهدد بعواصف الرفض.[2]

*** تراسل الحواس:**

وفي مجال بحث الشاعر عن أنماط جديدة في تشكيل الصورة الفنية لجأ إلى التراسل (التبادل) بين وظائف الحواس، وهو من تأثيرات الرمزية في شعرنا الحديث. الشاعر يرغب في امتلاك اللغة، اللغة المدهشة المُصَمَّمَة لداهمة جميع الحواس، واختراق الأساليب التعبيرية المستهلكة في الاستقبال والتلقي، فيلجأ إلى تحطيم المألوف، وبناء علاقات لغوية جديدة بين المفردات. وليس تبادل الحواس أمراً خاصاً

---

[1] نزار قباني. أحبك أحبك والبقية تأتي. بيروت. منشورات نزار قباني. ط (٧). ١٩٩٣م، ص٢١.

[2] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٦ — ٣٠ - ٦١.

بالشعر الحديث فحسب، بل هو موجود في الشعر القديم، لكنه شكّل ظاهرة في الشعر الحديث بكثرة وجوده، وتنوع أساليبه، ومفارقته المألوف.[1]

ويُقصد بتراسل الحواس التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة تعتمد على التبادل بين الحواس بحيث نستعمل للشيء المسموع ما من شأنه أن يُستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع. والهدف من ذلك يتلخّص في نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد، فيكون اللفظ المنقول أدقّ تعبيراً في حالة نفسية معينة.[2] يقول العَزَب في قصيدة (العباءة النجدية ومواسم العشق العربي):

فظبيةٌ ثريةُ النهدين ..
يتركُ المَدى عينيهِ فيهما،
ويُمطرُ الشذى غناءَهْ !!
وظبيةٌ قَوامُها التفافُ دورةٍ منَ العَذابِ،
تَرْقصُ الشموسُ حولَهُ،
ويَفقدُ المسافرُ ابتداءَهْ !!
وظبيةٌ تَجوسُ خلفَ الأَسْوِدِ اللامستريحِ طِفلةً،
وتمنحُ النهارَ للعيونِ كي تحاولَ القراءَهْ !!
وظبيةٌ تراوغُ الخيالَ في انهمارِها المعقدِ الوثيرِ،
ربَّما بلفتةٍ حساسةٍ أمامَهُ،
ورُبَّما بآهةٍ خُرافةٍ وراءَهْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣

فالشاعر يصف الفتيات، ومن خلال وصفه يظهر النهدان اللذان يُوصفان — عادة — بالكبر أو الصغر، لكنه وصفهما بـ (الثراء) ليوحي بالجمال والامتلاء، والمدى تشخّص في صورة إنسان له عينان، والشذى المشموم صار (يمطر)، والعذاب يلتف في دورات، والشمس ترقص، واللون الأسود الذي يوصف عادة بـ أسود فاتح أو أسود غامق، إلا أنه صار مُتْعَباً، والخيال صار له ملمس معقد ووثير، والآهة — وهي صوت — المفروض أنْ تُوصف بالارتفاع والانخفاض، إلا أنه وصفها بـ (خرافة) ليدلل على مدى جمال محبوبته وروعة تعذيبها له.

إنّ في المقطوعة السابقة أربع ظباء، لعب تراسل الحواس — كما أوضحنا — الدور الأكبر في إبراز جمالهن، وكذلك يأتي التنكير (ظبية) للتعظيم وبيان شدة الجمال، ثم نلحظ التشبيه البليغ البديع

---

[1] خصص أحد الباحثين كتاباً لدراسة ظاهرة 'تراسل الحواس' قديماً، راجع:
- عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣م.

[2] راجع:
- هلال، النقد الأدب الحديث، ص٣٩٥.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٨٤م، ص١٣٤.
- زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨١.

(قوامها التفاف دورة من العذاب) في جدته وابتكاره، وإعماله عقل المتلقي، وتجسيده للعذاب مما يثري الصورة، وكذلك التشبيه البليغ (تجوس طفلة) الذي يوحي بالجمال والبراءة.

إنّ لجدلية تراسل الحواس في الصورة الشعرية وظائف مركّبة، ومنها الوظيفة التحويلية، فهي تحوّل ما هو مشموم إلى ما هو مسموع، أو ملموس، أو مرئي، فتحوّل الصوت إلى لون، وتحوّل اللون إلى صوت، فينتقل من حالة طبيعية إلى حالة فنيّة، ولها وظيفة حلولية، كحضور الصوت في اللون، وحضور اللون في الصوت، كما تحلّ حاسّة في أخرى وتتماهيان، فتزول الحواجز فيما بينهما، ولذلك يكون لتراسل الحواس وظيفة مركّبة من حاستين أو أكثر، ومن هنا فإنّ الصورة التي تنشأ عن هذه التقانة مركّبة، وهي صورة انزياحية، لأنها تقوم على بناء علاقة بين عوالم لا علاقة بينها أساساً، وهي علاقة مبتكرة لا وجود لها في الواقع. يقول الشاعر في قصيدة (الكتابة على جدران المسافة):

وتعترفُ !!
وترتجلُ المسافةُ شكلَهَا القمريَّ،
يصهلُ في الرمالِ غيابُها في حالةِ البحرِ المهاجرِ،
تنحني الأسطورةُ العذراءُ عاريةً تماماً فوقَ سطحِ البحرِ،
تكتبُ فوقَهُ إلياذةَ الآتي،
ومِلْءَ إرادةِ التيارِ من تيارهِ الحُلميِّ نغترفُ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٥ – ٤٦

فالمسافة تجسمت في (شكل)، وشكل المسافة يوصف بأنه (قمري)، والرمال صارت خيولاً تصهل، والبحر يهاجر، والأسطورة عذراء عارية تكتب إلياذة، والتيار له إرادة، ويوصف التيار بأنه (حلمي). إنّ هذا يدل – بشكل أو بآخر – على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التي تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقها، فالغريب ''هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويستدعي النظر بوجوده خارج مقره.''[1]

والغرابة تعني نزوع الشاعر نحو إدخال قيم تعبيرية في النص تبتعد عن المألوف، وهذا بذاته ما نجده في الصورة التراسلية التي ينأى الشاعر فيها عن السياق المألوف للمفردة، ذلك أنها لا تقوم على العلاقة التعادلية المنطقية بين الحاسة ومدركاتها، وبين الدال ومجال مدلوله، وإنما تقوم على التداعي والانثيال التلقائي للإدراك الداخلي المنبثق من اللاوعي لتتحول الصورة إلى عالم من الإدراكات الحسية التي لم يألف المتلقي إدراكها بهذه الطريقة من قبل.

والشاعر يفعل ذلك على أمل أن تشق تلك اللغة في ذات المتلقي طُرُقاً تصل إليه من خلالها بصوت أعمق وأغرب من العادي والمألوف، فهي لغة شفافة صافية تنبثق من القلب وتصل مباشرة في كامل نضارتها وليونتها إلى القلب متجاوزة مسألة الدال والمدلول لتتحول إلى لغة المشاعر والأحاسيس الفياضة التي تحاكي – على نحو ما – لغة النصوص الأولى التي كانت الكتابة فيها حرة ومتمردة على أي

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي ، بيروت . دار الطليعة، ط (٣)، ١٩٩٧م، ص٦٠

تجنيس أو تصنيف.[1]

* **المبحث الثالث: الصورة والرمز الشعري**:

اكتسب النص الشعري فضاءً واسعاً من الإيحاءات لاحتوائه مجموعة من الأنماط التعبيرية والتصويرية المعقدة التي تستند إلى خلفية تراثية متنوعة، ولعل هذه الإيحاءات المعقدة كانت نتيجة لتأثر شعرائنا وأدبائنا بمفاهيم وفلسفات غربية حديثة جعلت من النص حيزاً مغلقاً يحتاج إلى قراءات تأويلية حتى يتم فك رموزه وأبعاده، حتى غدت القصيدة بناء معقداً لا ترتبط وحدته التركيبية ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين محددة بل انصهرت كلها في تضاعيف ممزوجة بالوعي الإبداعي والخيال الابتكاري.

وإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها – أيضاً – لغة الرمز؛ ذلك لأن مساحة الرمز في الشعر واسعة، وآفاقه رحبة، وطاقته الإيحائية كثيفة، وهو من أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصورة.

وعندما نطالع معاجم اللغة، نجد: ''الرَّمزُ: تصويت خفي باللسان كالهَمْس، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفَم. والرَّمْزُ في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبانُ بلفظ بأي شيءٍ أشرت إليه بيد أو بعين ...''[2]

ويُعَرَّف الرمز الأدبي على أنه: ''تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تُؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية.''[3] كما يعرفه ناقد آخر على أنه: ''صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلٍّ منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص. فثمة – إذاً – ثنائية مضمرة في الرمز، وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز. ولا بأس من الإفادة من تعريف مؤلفي نظرية الأدب للرمز، على أنه: موضوع يشير إلى موضوع آخر، لكن فيه ما يؤهّله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته كشيء معروض.''[4]

ومع تطور الدراسات أضحى الرمز من المفاهيم التي تعرضت لاستعمالات يصعب حصرها في المجال الفني، وذلك ما عناه بودلير (Baudelaire) حيث صرَّحَ بأنَّ ''كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات.''[5] فالرمز بالمفهوم البودليري أوسع من كونه وسيلة من وسائل الأداء الشعري، ولذلك اختلفت مدلولاته من

---

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة. ص١١١ – ١٣٩ – ٦٥١

[2] ابن منظور، لسان العرب. مادة (رمز)

[3] أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٢٠٢

[4] وارين وويليك. نظرية الأدب. ص٢٤٣

[5] أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١١٢

مدلولاته من حقل معرفي إلى آخر. بل كثيراً ما تعددت معانيه داخل الحقل المعرفي الواحد. يقول الشاعر في قصيدة (مَشاهد من مرافعات قديمة):

لا ترْفَعُوا أصواتَكُمْ ..
(قالُوا) ..
فأَعْطوْنَا جَوازَ الرمزِ، والتعريض، والتضمين، والبَوحِ الخَفِي ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٩

إنَّ الشاعر يتحدث على لسان الحكام الطغاة الذين نهـوا الشعوب وممثليهـا / الشعراء عن رفـع أصواتهم، فاضطر الشعراء إلى اختراع وسائل للتعبير عما يدور في نفوسهم ونفوس شعوبهم، ومنها: الرمز والتعريض والتضمين والبوح الخفي. وقال العَزَب في قصيدة (بقع في قماش نَيِّئ):

-: هل تُضمرُ إرجاءَ النصوص الرَّمزِ؟
-: إني أُضمرُ القارئَ .. والتأويلَ .. والمسكوتَ عنه ..
-: رُبَّما كُنتَ انحرافاً يُربكُ النصَّ؟
-: أَرُوني أيَّ نصٍ عاقلٍ قد حاصرَ الطوفان ..
واستنسخَ فيهِ حقلَ قمْحٍ ..
وتمادى — في انتحارِ الحلو —
تنويعاً شفيفا؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٠٠ - ١٠١

وكما ظهرت ثقافته النقدية في المقطوعة السابقة تظهر هنا أيضاً، فهو لا يكتب النصوص المهادنـة، وإنما يكتب النصوص الثورة .. النصوص الانقلاب، فنَصُّهُ يحتاج إلى إعمال فكر لقراءة الرمز، وتأويـل المسكوت عنه.

ويرى البعض أن الرمز مغاير للصورة، ويرى آخرون غير ذلك، ''فالرمز أحد وجوه الصورة الشعرية، وقد تخلت عن الانفعال المباشر، وأصبحت رؤيـة مُلِحَّة تبدأ من الواقع وتعتمد الترجيع والإصرار والإلحاح.''[1] والباحث يرى أن الرمز جزء من الصورة أي الصورة الرمزيـة التي يتوجه إليها الشاعر بإيحاءٍ من ذاته المضطربة ليعبر عنها في إيحاء وتكثيف وإيجاز، فإذا ألح الشاعر على الصورة صارت رمزية، ''إن ما يحدث بتكرار مُلِحٍّ هو أنَّ ما يُسمى في أعمال الكاتب الأولى 'خصائص' ينقلب إلى رموز في أعماله المتأخرة.''[2]

ويؤكد الناقدان كلاهما على أن التكرار والإصرار هما أساس الرمز: ''فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح ... فإنها تغدو رمزاً.''[3] وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: ''وليس الرمز إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة.''[4]

---

1 اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٨٢
2 ويلك ووارين. نظرية الأدب. ص١٩٧
3 ويلك ووارين. نظرية الأدب. ص١٩٧
4 عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت. دار العودة، ط (٤)، ١٩٨٨م، ص١٩٥

وسوف يعالج الباحث الرمز في شعر محمد أحمد العَزَب من خلال ما يأتي:

أ — النهد:

تحدث الباحث — في الفصل الأول 'رؤية العالم' — عن علاقة الشاعر العزب بالمرأة[1]، وتبين لنا أن تلك العلاقة بدأت رومانسية، وانتهت إلى شاعر غزلٍ، صريح الغزل، يعرف ما يريده من المرأة، وكيفية الوصول إليه من أقصر الطرق. وتقريباً لا تخلو قصيدة للشاعر العزب لها علاقة بالمرأة من ذكر (النهد) الذي تحول — من كثرة تردده والارتكاز عليه — إلى رمز شعري، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن رؤية الشاعر العزب للمرأة. يقول في قصيدة (دعاء):

وأحلى مِنْ نَهْدٍ رغدٍ ..
يتَبَجَّحُ فوق سريرِ العاجِ ..
فلا أحلى ! !

أتمادى تحت سقف الكناية، ص٢٣٧

لقد قلنا: إنَّ (النهد) هو مفتاح علاقة الشاعر مع المرأة، وهو هنا يدعو الله تعالى ألا يحرمه نعمته الأنثى، ويبين أن أجمل ما في الأنثى هو النهد. ويبين صفات النهد - الذي هو الأحلى — أن يكون رغداً متبجحاً. يقول في قصيدة (تَصَوُّري):

خُذي يدي، وناوليها نهدَكِ المُدَوَّرْ ! !
وطمأنيهِ، لن يكونَ في يدي سوى يمامةٍ صبيِّةٍ،
أضُمُّهَا،
وعلِّميهِ أنْ يكونَ وادعاً،
فرُبَّما إذا ضَمَمْتُهُ، ضَمَمْتُهُ تَهَوَّرْ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٨

وما دام الأمر كذلك، فليس غريباً أن ينادي الشاعر الناقد العميد بتدريس (النهد) في منهج الأدب. يقول العَزَب في قصيدة (استعادة الدهشة):

-: عميداً لكُلِّيَّةِ اللغةِ العربيةِ صرتَ ..
-: وقررتُ نهديكِ في الأدبِ الجاهليِّ ..

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٥٤

وكثيرة هي صور النهد عند الشاعر العزب، فالنهد (معجزة) [الأعمال الشعرية الكاملة ص٤٢]، وهو طفل مغامر [ص٤٦]، وهو همجيٌّ ذئب [ص٥٠]، وهو متورط فيهما حتى الموت [ص٢٦]، وكتب فيهما الشعر حتى استنزاف الإلهام [ص٥٦]، وهما نهدان ابتُكرا أمس [ص١٣]، وهما مُدُن مأسورة [ص٧٧]، وهما تفاحتان [ص٨٨]، والحلَمَات توت [ص٨٤، ٨٨، ٩٢، ١٣٩]، وهو عابد لهما غارق فيهما [ص٩٦]، والنهد محتاج للتأويل [ص١٠٣]، وهو إغواء وتشريد [ص١٠٤]، وهو ثمر ونخيل [ص١٠٨]، وهما أسئلة [ص١١٣]، وهما حصار [ص١١٨]، ونهدها مغرور [ص١٣١]، وهما بهو فرعوني [ص١٤٢]، والنهد قلب [ص١٥٨]، وهما يرتجلان

[1] راجع حديث العزب عن المرأة في مبحث ''الآخر''، ص١٣٩

الأساطير [ص١٦٢]، وهو يمام مشاغب [ص١٦٤]

ب – الليل:

منح الرّمز القصيدة العربية الحديثة تعدُّداً في الدّلالة وتغايُراً في الرُؤْيا، وذلك لأن نفْس الشاعر قد تعتريها مشاعر معقدة يصعب تبسيطها، والتعبير عنها بأسلوب صريح واضح، فيلجأ الشاعر إلى الرمز ليكون سبيله من أجل تصوير مشاعره، وعرض رؤيته للعالم. وقد تعددت رموز الليل لدى شاعرنا، ومنها قوله في قصيدة (المسافرة وشكل الدوائر):

يا حُلوتي، وجُنوني:
لُفي الغصونَ الصَّبَايَا،
فالوقتُ بَرْدٌ، وماطرٌ !!
أرجوكِ، فالليلُ نذلٌ، مراهقٌ،
وجبانٌ مُدَجَّجٌ بالخناجرْ!!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٥

يبدأ الشاعر بجملة إنشائية ينادي فيها محبوبته بوصفين يُبرزان شدةَ حبه لها، بل هُيامه وجنونه، ثم جملة أمْر متبوعة بتعليلها؛ لتوضيح مدى خوفه وحرصه، ثم تأتي بعض رموز الليل عند الشاعر (نذلٌ – مراهق – جبان – مدّجج بالخناجر)، ولعل هذه الرموز الليلية تستدعي رمزاً قديماً للشاعر العباسي الأمير عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) عندما قال:

لا تَلْقَ إلا بليل مَن تواصلُهُ   فالشَّمسُ نمَّامةٌ والليلُ قَوَّادُ[1]

فالليل – حسب الشاعر – خَطَّر أي خطر على المحبوبة الجميلة، وقد خاف عليها، وطلب منها أن تلف جسمها الصبي خوفاً منه أولاً. وهو يؤكد الصورة السابقة لرمز الليل بقوله:

أرِحْ خُيولِيَ فالغاراتُ ليليةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩

فغارات الذكور على الإناث موعدها الليل الذي هو ملتقى العاشقين؛ فالليل نذل ومراهق وجبان ومدجج بالخناجر؛ لأن الغارات ليلية، ولا ننسى – أيضاً – صورة ابن المعتز (والليل قواد). وهذا هو سر دوام الرمز: ''إن ديمومة الرمز في طاقته الإيحائية تنهض أولاً من عدم ابتذاله بمضمون محدد، أو سياق محدد، كما تنهض ثانياً من كونه حامل انفعال لا حامل مقولة، ومن كونه أيضاً إحالة جمالية''[2]

ولا يزال الرمز نفسه مضطرداً في شعر العزب، فالليل هو الزمن المفضل لملتقى الأحبة، ففيه الخلوة وفيه الراحة. يقول في قصيدة (والعشق لا يستثنني):

–: حين أُغرقها (تعاليْ) بينَ أحضاني ..
–: نعودُ إلى غزارةِ جِسِّنا بالليل ..

[1] ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، تحقيق محمد بديع شريف، القاهرة دار المعارف، د.ت، ج (١)، ص٣٤٢

[2] سعد الدين كليب، ''جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث''. مجلة الوحدة، عدد (٨٢ – ٨٣)، يوليو أغسطس ١٩٩١م، ص٣٩

هل فرضت علينا سلطةٌ أن نستريح إلى المساء؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٥٨

ولكن قد يصير الليلُ (وَحْشَاً) في قصيدته (من جنائزيات أوفيليا):

-: أراكِ ترتجلين شِعرَ الموتِ ..

-: في إطراقِ أُغنيةٍ بلا معنى ..

في وحشيةِ الليلِ المُسهَّدِ ..

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٦٥

يتحدث الشاعر عن (أوفيليا) بطلة مسرحية (هاملت) المأساوية لشكسبير، فبعد أن تركها هاملت، وصارت مجنونة، أغرقت نفسها في أحد الأنهار. وهذا الحوار في آخر قصيدته (من جنائزيات أوفيليا)، وهي تقترب من الموت، ولذا كان من الطبيعي أن يكون الليل رمزاً لـ (الوحشية) و (السُّهد).[1] وقد يظهر الليل في صورة مسكين مهزوم في قصيدة (اللعبة الخطرة):

مِنْ أينَ أتيتِ الآنَ ..

وكلُّ شبابيكِ الليلِ المهزومِ ..

تُمهِّدُ لطُلوعِ الفَجْرِ؟؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٣١

فمادامَ الفجرُ طالعاً، فهو الأقوى، وهو المنتصر، وأما الراحل، فهو الضعيف المهزوم، وهو يُشير إلى أنه ظفر من محبوبته بما يريد (فاكهة الجسد المسترخي)، ولذا ظهر الليلُ مهزوماً ليتحقق فَجـرُ الظفر بالمحبوبة.

والرموز السابقة هي التي جعلتنا ننفعل بالصورة من خلال سياقها، وذلك لأنَّ ''طبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة.''[2]

ج – استدعاء الشخصيات:

يُعَدُّ التاريخ – بصفة عامة – منبعاً ثرّاً من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر – من خلال الارتداد إليه – روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر.

واستدعاء الشاعر للتراث العربي الأصيل يدخل غالباً في إطار سعيه الدائب نحو إيجاد وسائل جديدة، وتقنيات حديثة في الأداء الشعري، بحيث شكّلت هذه الوسائل بنية فنية وجمالية عميقة

---

[1] للتعرف على رموز الليل ارجع إلى:

– جاسم سليمان حمد الفهيد، التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء، الكويت، مجلس النشر بجامعة الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية رقم (٢٥)، ٢٠٠٥م

– أمينة عبد الرحمن السهر، النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٠٠ – ١٩٥٠م)، ماجستير كلية الآداب جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ

– رمضان عامر، الليل في الشعر الجاهلي دراسة نصية، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٨م

[2] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٩٦

الصلة بنسيج القصيدة وخيوطها بأبعادها الدلالية والإنسانية الدلالية، وكان اتكاء الشعراء على هذه الوسائل الفنية "محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميراً وتكويناً، كما تتيح له شرعية الموافقة أو المخالفة لأي قوى سفلية أو فوقية."[1]

وهناك فرق بين استدعاء الشخصيات في النص، وبين قصيدة القناع: "ومع هذا فليست كل القصائد التي تقوم على استدعاء الشخصيات وتوظيفها قصائد قناع، فقد يقوم الشاعر باستدعاء شخصية تاريخية أو أسطورية أو غيرها، ويبث الحياة فيها فيحركها وينطقها لتمنح قصيدته طاقات تعبيرية لا حدود لها، وتمد تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير."[2] ويُرجع علي عشري زايد استدعاء الشعراء الشخصيات القديمة إلى "عوامل فنية وثقافية وسياسية واجتماعية وقومية ونفسية."[3]

يقول الشاعر في قصيدة (حواريات الوطن وانتحال الرواة السيئين):

-: أنا شاهدٌ ..
سمعَ الرواةَ ..
يُلفقونَ الشَّمْسَ ..
والأشجارَ..
والخطبَ المثيرَهْ ! !
-: ويروجونَ ..
لورطةٍ شفويةٍ ..
ويُخيِّمون على ضفافِ الرَّمْلِ ..
والمدن الكبيرَهْ ! !
-: (حمَّادُ) ..
كان مغامراً خلْفَ الروايةِ في المجازِ ..
-: وقد تَتَبَّعَهُ الرواةُ ..
-: أليس فينا الآنَ (حمَّادُون) ..
يجترحونَ تزييفَ (العواصم) ..
ثُمَّ يتَّكِئُونَ في خطإِ الرواياتِ الأجيرَهْ؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٧ – ٢٨

إنَّ البدء بالضمير (أنا) يدل على الحضور الواعي للشاعر الذي قرأ التراث وهضمه، واكتشف فيه كثيراً من الزيوف، فالرواة يلفقون أخباراً وروايات، ومن هؤلاء الرواة حَمَّاد الراوية (ت ١٥٥هـ) الذي عُرف – على الرغم من جهوده – بالتلفيق والكذب، ولكنَّ السؤال: هل استمر التزييف أم لا؟ والإجابة نعم، بل فينا الآن أكثر من حماد يبيعون الأوطان، زيادة على تحريف التاريخ.

---

[1] محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م، ص٥٣

[2] زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٨

[3] زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٨

إنَّ شخصية 'حمَّاد الراوية' تحولت رمزاً انطلق منه الشاعر للتعبير عن حياتنا المعاصرة التي تملؤها الزيوف، ولذا كانت جريمة 'حماد' لا تُقارن بجرائمهم. ثم يقول:

-: من أينَ تبتدئُ الروايةُ؟
-: كلُّ رَاويةٍ ..
يُعيدُ شُروحَهُ للخطبةِ المليون ..
-: نِصفُ مُتونِهم:
(قال المؤلف) ..
-: والمؤلفُ هاربٌ في ضجَّةِ الكاميرا ..
وفي الغُرفِ الفَضيحة ..
-: والرواةُ مُرابطون ..
فكلُّ راويةٍ يُقيم على ضَفيرهْ ! !
-: طَهَ حُسَين كانَ أشجعَنا ..
-: تصدَّى للرواةِ ..
-: وحرَّضَ الطلابَ ..
-: واستدعى (المُفضَّلَ) ..
-: واستتابَ (الأصمعيَّ) ..
-: وجرَّحَ الواشينَ ..
والماشينَ ..
تحت مُعلقات الجِبْس والتابو ..
-: وصادرَ نصفَ حاشيةِ المرابينَ الذينَ ..
تعلَّقُوا بالشِّعرِ .. أقْمَاراً غَفيرهْ ! !
-: طه حُسينَ كان أشجعنا .. فشكَّ ..
-: ونحن هوَّمْنا ..
-: ونِمْنَا في الدواوينِ المموهةِ الحوائطِ ..
-: هل يقودُ جيوشَنا (عمرو بن كلثومٍ)؟
-: وهل ما زال عنترةُ المغامرُ ..
واقفاً ما زال في عصر احتجاجِ الشِّعر؟
حتى حينَ يعتقلون (عبلة) في مطار اللدِّ؟
-: هل تتكرر البلوى ..
فَنَنْبُغُ نحن بعد الأربعين هزيمةً؟

-: مَنْ شاء أنْ يتورط الإيقاعُ في الشَّبق المعاصرِ ..
فلينَمْ في حانةٍ مع (طرفة بن العبد) ..
-: أو فليسترحْ عندَ الغدير ..
مع (امرئ القيس) الرجيم ..
-: ستطلعُ الأقمارُ مِنْ وَلَهِ الرخامِ المستحمِّ ..
وصبوةِ التين الوثيرةْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٩ - ٣٠

تتمتع هذه القصيدة بقدر غير قليل من الحيوية، ولعل أهم سبب لذلك هو إدارتها على شكل حوار، "وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار لأنه يدرك بحاسته الدرامية أنَّ الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للقصيدة حيوية أكثر."[1] وفي طريق الشاعر إلى إدانة الرواة الكاذبين الجدد؛ لأنهم هاربون أمام الكاميرا، أو فوق أسِرَّةِ العواهر، يستدعي الشاعر العزب شخصية 'طه حسين' الذي تصدى للمزيفين، وحرَّض طلابه على التمرد، واستدعى بقية الرواة ومنهم الرواة الكبار (المفضل والأصمعي)، وغيرهم من المبدعين ليحاسبهم. كأن الشاعر ينادي الآن بخروج طه حسين جديد لا يقبل كل ما يُقال، بل يُعمل عقله في الماضي، فلا يقبله كله، ولا يرفضه كله.

ثم تحضر في القصيدة شخصيات كثيرة، بعضها كان حضوره إيجابياً، والآخر كان حضوره سلبياً، والمراد هل نفيق من غفوتنا ونَنوع النظرات لنتقدم؟ فنظرة إلى التراث نستفيد منه بلا محاكمة ولا استعلاء، ونظرة إلى الحاضر، وإلى الذات، وإلى الآخر. هذا الذي يقوله الشاعر ضمناً، إن لم نفعل ستظل (عبلة) التي ترمز للفتاة العربية الحرة الجميلة أسيرة عند اليهود في مطار 'اللد'[2] (مطار بن جورين حالياً)، لتظل — في النهاية — دليلاً على ذاتنا وهزيمتنا.

ويُعَدُّ استدعاء الشخصيات الأدبية – بخاصة في شعرنا الحديث والمعاصر – بمثابة الارتداد الفني بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوص الشعراء بدلالات شتى ما كانت لتتأتى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحياناً؛ لنقد الواقع، أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة، أو الفاسدة، وبمعنى أدق إن الشخصية الأدبية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس الوجهين معاً في آن، وجه الماضي بإشراقه ونضارته، ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبياته، فمن "الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو آثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين."[3] ونجد ذلك كثيراً في شعر العزب، فهو يستدعي: المعري، وبشاراً، وطه حسين، وعبد الله البردوني، وهوميروس، وملتون. يقول الشاعر في قصيدة (طقس للرائين بوضوح):

---

[1] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٩٩

[2] مدينة (اللد) من أقدم مدن فلسطين التاريخية إذ نشأت كمدينة كنعانية وتُذكر في العديد من المصادر التاريخية. تقع اللد على مسافة ١٦ كم جنوب شرق مدينة يافا و٥ كم شمال شرق الرملة، وهي محتلة تسيطر عليها إسرائيل.
لمزيد من المعلومات راجع: – شبكة ويكيبيديا
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%AF

[3] زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٧٣

-: كانَ ألفَ رائعٍ (طه حسين) حين مارس الكتابةَ الإضرابَ ... في احتجاجِهِ الوسيمِ هادلاً .. وهادراً!!

-: مُخَيَّرينَ ننتمي إذنْ إلى هجاءِ موسمِ البُيوعِ .. بيعَتْ الأسماءُ والأفعالُ

-: واستفاضت الأيائلُ التي تضيئُ في سريرِ ليلِها .. وتمدحُ الجزَّارَ .. والمجازرَا!!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية: ص١٤٥

تلعب المفارقة الدور الأساسي في هذه الأبيات ابتداءً من العنوان (طقس للرائين بوضوح)، والرائون بوضوح هم الأدباء العميان: (المعري، وبشار، وطه حسين، والبردوني، وهوميروس، وملتون)، وهو يدين الشعراء المبصرين من خلال الإشادة بالشعراء العميان، فهم يرون بوضوح، ولكل منهم زاوية تمرد جعلته علَماً في مجاله، بينما المبصرون مدجنون مشغولون في مدح الطغاة وتبرير مجازرهم.

وقد تعددت الشخصيات التي استدعاها العزب في شعره بين شخصيات عربية وأجنبية، وأدبية وسياسية وفلسفية، وشخصيات إيجابية وسلبية.[1]

د – شعرية الألوان:

دورة حياتنا اليومية تبدأ بالألوان وبها تنتهي، فالفَجْر لون، والظهيرة لون، وكذلك الغروب والليل، وهكذا... ويُعَدُّ اللون مفتاحاً للكشف عن أبعاد الجمال في النص، فالشاعر يعيش الحياة في شعره من خلال الألوان ليرسم باللون صوره الشعرية، فهو يمزج الكلمة باللون والضوء لتكوين عالمه الشعري.

وفي كثير من الأحيان تمدنا المعاجم بما يساعد في كشف معنى المصطلح، وفي أحيان أُخرى تُعيدنا – على حد تعبير رولان بارت – إلى الدرجة الصفر في اللغة. واللون لغةً: "هيئةٌ كالسَّوَاد والحُمْرة، ولَوَّنْتُه فَتَلَوَّنَ. ولَوْنُ كلِّ شيء: ما فَصَلَ بينه وبين غيره، والجمع أَلْوَان، وقد تَلَوَّنَ ولَوَّنَ ولَوَّنه. والأَلْوانُ: الضُّروبُ. واللَّوْنُ: النوع. وفلان مُتَلَوِّنٌ إذا كان لا يَثْبُتُ على خُلُقٍ واحد ..."[2]

ويُعرِّفُهُ أحد النقاد: "اللون صفةُ الشيءِ وهيئته من البياض والسواد والحُمرة وغير ذلك، الجمع: ألوان، والملونون من الناس مَن هم من غير الجنس الأبيض كالسود والهنود ..."[3] وبعد قراءة شعر العزب، نجد الألوان تحمل أسراراً عميقة. يقول الشاعر في قصيدة (أوراق بلا توقيع وأوراق مما خلَّفَ طوفان العصر القادم):

يوشكُ أنْ يكسرَ سيفَهُ !!
كلما نام على نهدٍ ..
أو استرخى على عُشبِ الأغاني ..
أو أضاء القمرَ الأخضرَ في ليلِ العيونْ !!
أو أضاعَ الذاكرةْ ..

---

[1] انظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية: ص٣٣ – ٣٤ – ١٤٣ – ١٨١ – ١٩٩

[2] ابن منظور، لسان العرب. مادة (لون).

[3] زين كامل الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب. بيروت، مكتبة لبنان. ١٩٩٢م، ص١٧٩.

واحتمى بالحُلْمِ والتاريخِ مِن وَعي الهزيمةْ !!
نصفُهُ الطينُ انحنى في نصفِهِ التجريدِ ..
غامتْ ذكرياتُ اللونِ ..
قَرَّتْ فيهِ آبارٌ قديمةْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٣٣ – ٣٣٤

إن الشاعر يتحدث (عن فارس التخلي بلا ثمن)، ولعله يقصد كل شاعر تخلّى عن قضيته، وباع نفسه للحُكّام بلا ثمن، فهو يوشك أن يكسر سيفه لأنه مشغول بالنوم على النهد، والاسترخاء على عشب الأغاني، فغامت ألوانه، وفقد ذاكرته.

ولعلنا نلحظ الصورة اللونية في السطور السابقة، وبخاصة اللون 'الأخضر' (عشب – الأخضر) ليرمز إلى مدى الحياة السهلة التي يحياها بعد أن باع نفسه وقومه، فاللون الأخضر ''يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة ... إنه لون الطبيعة الخصبة''.[1] ثم يأتي (الطين) بلونه الأسود، والطين يرمز به للأصالة، لكنه تخلى عنه، ولذا جاءت النتيجة أنه صار شاعراً بلا لون بعدما (غامت ذكريات اللون) فيه، وغياب اللون هو غياب للحياة نفسها. ومن هنا تأتي أهمية الألوان في بناء القصيدة من كونها ''تمثل جانباً من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه أولاً، ثم إنتاج دلالته ثانياً.''[2]

يقول الشاعر في قصيدة (غواية الأسئلة):

[تنسحب الألوانُ/ ويبقى اللالونُ يُعذِّبُ لوحتَهُ /
ويُمارسُ سُلطتَهُ في الموتِ الواضحِ] ...

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٤٧

فمن خلال اللوحة السابقة يتبين لنا أهمية الألوان في تشكيل الصورة، والشاعر يرمز إلى الموت بـ 'اللالون'، فكأن اللون هو الحياة، وعدمه هو الموت.

يقول الشاعر في قصيدة (ممتلئ بالمرأة والبحر):

[ويثرثرُ هَجْسُ المايوهِ المترفعِ حتى يفقدَ شكلَ براءتِهِ]:
–: الأسودُ فوق الأبيضِ يُهملُ عن لا قصدٍ زلزالاً يتمشَّى فوق رموشِ الشاطئِ .. فيُقيلُ الجمهورياتِ .. ويتركُ أكثرَ من نصفِ الكُرةِ الأرضيةِ مُدُنَاً مِن نفيٍ وثبوتْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٣٤

يصف الشاعر – وهو جالس على البحر في الساحل الشمالي – يصف جمال الحوريات على الشاطئ، ويتوسل باللون ليصلَ إلى صورته، فالمايوه 'الأسود' ارتفع، وفقد شكل براءته، فأظهر جمال الجسم 'الأبيض'، فحدث الزلزال، وسقطت جمهوريات، وزال أكثر من نصف الكرة الأرضية! ولعل جمال الصورة / الجسم ناتج من اجتماع الضدين (الأسود والأبيض)، وهذا يستدعي بالضرورة قول 'دوقلة المنبجي' (ت؟) في قصيدته اليتيمة:

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة. عالم الكتب، ط (٢) ١٩٩٧م، ص١٨٥.
[2] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٢٤.

فالوجـــهُ مثـــلُ الـــصُّبحِ مُبْـــيضٌ والـــشَّعْرُ مثـــلُ الليـــلِ مُـــسْوَدُّ
ضـــدانِ لمـــا اسْـــتُجمعا حَـــسُنا والـــضِّدُّ يُظهـــرُ حُـــسنَهُ الـــضِّدُّ[1]

وقد شاعت الرموز اللونية في شعر العَزَب بصورة لافتة، وقد أحصى الباحث الصور اللونية (الألفاظ الصريحة) في أحد دواوين العزب (فوق سلاسلي .. أكتبني)، فوجد مفردات اللون تكررت (٥٠) خمسين مرة في (٣٧) سبع وثلاثين قصيدة، ومعنى ذلك أنه لا توجد قصيدة إلا وتُذكر فيها الألوان، ومعنى ذلك — أيضاً — أنه استقصى الألوان الأساسية، وهي (الأبيض — الأسود — الأخضر — الأحمر — الأصفر). والألوان كثيرة

يصعب إحصاؤها ''يذكر علماء الألوان أن عددها يزيد في الطبيعة على عشرة ملايين لون، هذا فضلاً عن أنَّ اللون لا يُقصد لذاته، بل لرموزه عند الشعراء.''[2]

وقد يستعمل الشاعر أكثر من لون لوصف شيء واحد، وهذا لأنَّ ''دلالة اللون تتغير تبعاً للأثر النفسي، وذلك لأن العقل يقوم بتنظيم الرؤيا مستأنساً بالخيال والتفكير، والتغيير والتحول الذي يتصل بمراحل حياة اللون، ويترك أثره على الجانب النفسي للإنسان، كتغيير اللون الذي يحدث أثناء أوقات النهار بين صبح وليل، وشروق وغروب، وأصيل وغسق.''[3] فتبعاً لحالته النفسية وصف 'الشمس' بأنها سوداء[4]، وبأنها خضراء[5]، بل وصفها بأنها شمسٌ من الثلج[6]، وقد يصف الثلج بأنه أسود.[7]

واللون في الشعر يحتل فضاءً بالغ الأهمية لما له من أبعاد دلالية وسيميائية، ''لم يعد توظيف اللون تجريداً، بل تجسيداً لتشكيل درامي في الحدث والإيقاع والحوار والتقاطع والمزج؛ كسراً للتجميع التراكمي للمعطيات الشعرية.''[8]

يقول الشاعر في قصيدة (المنفى والبكاء من الداخل):

اللَيلُ مَبْكَايَ الوحيدُ ..
وكانَ عَرْشي فيهِ أنْ يتدامجَ الظلان ظلا ..
وانكسارُ الضوءِ فوقَ وسادِنَا ينْهَلُّ من قاعٍ قصيٍّ !!
الليلُ عادَ عذابيَ الهمجيَّ ..
أطْفَأني خَيَالاتٍ وأحلاماً ..
وأشعلَني دَمَاً يحتلُّ رابيتي وأنْهاري ..
وحرَّضَني عليَّ، وأيقظَ الأضدادَ فِيَّ !!

---

[1] فاروق شوشة، أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١م، ص١٥٤.
[2] يوسف حسن نوفل، تجليات الخطاب الأدبي، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧م، ص٦٠.
[3] محمد حافظ دياب، ''جماليات اللون في القصيدة العربية''، مجلة فصول، مجلد (٥). ع (٢)، يناير فبراير مارس ١٩٨٥م، ص٤٠.
[4] الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٢٥.
[5] الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٠٤.
[6] الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣١٨.
[7] الأعمال الشعرية الكاملة. ص٣٢٩.
[8] دياب، ''جماليات اللون في القصيدة العربية''، ص٤٧.

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٠

يتخيل الشاعر بلده (مصر) في صورة محبوبة ابتعد عنها، وهو لا يملك – على الرغم من الفراق والنفي – إلا أن يحبها، بل يعشقها. وهو في هذه الرموز الليلية يجعل 'الليل' بلونه الأسود معادله الموضوعي، فهو متنفسه الوحيد، يستر عليه فلا يبين ضعفه، وهو مكان / زمان راحته، وكم حلمَ ألا تتسبب الأم / الوطن في نفيه، بل حلم أن يتوحد فيها، ولكنَّ الليل استدعى جراحاته، فعَذَّبه عذاباً همجياً، أطفأ فيه الأحلام مع أنه – أي الليل – موطن الأحلام، وأشعل حُبَّ الوطن فيه؛ لينسى الشاعر العاشق ظلم بلاده له، ويثور قلبه عليه، وتتصالح فيه الأضداد.

فصورة الليل في الأبيات السابقة قد تبدو متناقضة؛ لأنه في البداية جعل الليل سلواه، ثم جعله مصدر عذاباته، في استدعاءٍ لليل النابغة، وليل امرئ القيس، وليل بشار بن برد، وغيرهما من الشعراء[1]، ولكن الاستقراء الدقيق يبين أن الصورة الأولى لليل كانت في وطنه، فلما قضى الوطن عليه بالاغتراب تبدلت صورة الليل تبعاً لعاطفته.

ويمر توظيف اللون في الخطاب الشعري – حسب دياب – استحضاراً لطاقاته في أربعة مراحل ''التصريح، والتلميح، والترميز، والانزياح.''[2]

يقول الشاعر في قصيدة (معلقة جديدة لامرئ قيس جديد):

ولَيلٍ ..
كموجِ الهزائم،
أرْخَى عليَّ سُدُولاً، سدولاً،
وراوغت الضفتانْ !!
فقلتُ:
ألا أيها الليلُ أنبئْ بصبحٍ،
وما الصبحُ (عفواً) بأمثلَ منكَ،
فأردفَ قِنّاً،
وناءَ مُهَاناً مُهانْ !!

---

[1] قال النابغة الذبياني:

كليني لِهَمّ يا «أميمةُ» ناصب ... وليل أقاسيهِ بطيء الكواكب
تطاولَ حتى قلتُ ليسَ بمنقضٍ ... وليسَ الذي يرعى النجوم بآيب

النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، د.ت، ص٤٠.

قال امرؤ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليَّ بأنواع الهموم لبتلي

امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط (٥)، د.ت، ص١٨.

قال بشار بن برد:

لم يَطلْ ليلي ولكن لم أنمْ ... ونفى عني الكرى طيفٌ ألمّ =

= بشار بن برد، ديوان بشار بن برد. شرحه محمد الطاهر بن عاشور، راجعه محمد شوقي أمين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦م. ج (٤)، ص١٦٦.

[2] دياب، ''جماليات اللون في القصيدة العربية''، ص٤٢.

فيا لكَ من ليلِ فقدٍ طويلٍ،
كأنَّ النجومَ ..
بأمراس حُزن ..
إلى صُمِّ يأس ..
تشيرُ إلى (القُدْس)،
والقُدْسُ تنحلُّ فيَ (أُورشليمَ)،
ويَبكي الأذانُ،
ويَبكي الأذانُ،
ويَبكي الأذانُ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٤٦

ونلحظ هنا تداخل الأصوات، صوت الشاعر القديم / الرمز، وصوت الشاعر الحديث / صاحب الإسقاط، الأول كان لاهياً يتحدث عن مغامراته النسائية، وأما الآخر فهو مهموم بقضايا وطنه الكبير، والهم عند الشاعر الجاهلي جعل ليله يطول، وهو هم فراق المحبوبة، أما شاعرنا فهمه من أجل هزائم وطنه، وضياع أراضيه، وانتقاص هيبته.

والسطور تبدأ بصورة تشبيهية مركبة (وليل كموج الهزائم)، فالليل كالموج، والهزائم — أيضاً — موج، فهي قوية متتابعة لا يمكن صدها، فأضاعت (القدس) التي تحولت — في ظل الضعف العربي — إلى أورشليم، ثم يأتي التكرار الأخير (ويبكي الأذان) لتوكيد ما يحياه العرب من ضعف وذل. ويرمز الليل بسواد لونه إلى حال الأمة، كما نلحظ — نتيجة للحالة الشعورية الحزينة — أن الألوان تشابهت، لون الليل الأسود مع لون الصبح الأبيض، مع لون النجوم اللامعة.

ونترك تلك الرموز السوداء إلى رموز لونية معاكسة، ونأخذ منها رمزاً لونياً تردد كثيراً في شعر العزب، وهو (الثلج)، والثلج أحد درجات اللون الأبيض الذي يرمز إلى ''الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل 'نعم' في مقابل 'لا' الموجودة في الأسْود، إنه الصفحة البيضاء التي ستُكتب عليها القصة ... إنه يمثل البداية في مقابل النهاية، والألف في مقابل الياء.''[1]

ولكنَّ الشاعر العَزَب يستخدم (الثلج) للإيحاء بالبرود والحيادية وعدم الانفعال، يقول في قصيدة (إلى منسحبة):

ويقولُ البابُ:
حتى عطرُهَا ما مرَّ،
ماذا عن مواعيدِ الحكايا بَطَّأَهْ؟!
كيفَ يا عشقي الذي احتجَّ على الوقتِ ..
عناقاً واحتراقاً وغوىً يجرحُ كِبرَ الثلجِ ..

[1] عمر، اللغة واللون. ١٨٥ – ١٨٦.

كيف الآن صارَ النهدُ ثلجاً؟
وابتهال الشفةِ السُّفلى وعوداً مُرجأة؟

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٠

يبدأ الشاعر بجملة خبرية (حتى عطرها ما من)، ثم تتوالى الجمل الإنشائية الاستفهامية التي تعبر عن الدهشة والتعجب، فهو يتساءل عن سر تأخر المحبوبة، والجواب تبيِّنُه الألوان، وهو أن العواطف ثلجية، والنهد ثلج، والوعود مرجأة. والشاعر دائماً يؤكد على تلك الرموز الثلجية، يقول في قصيدة (الوقوف في طقس القصيدة):

الشِّعْرُ مَجازٌ ..
يتخَطّى ثلجَ المدلولِ .. وثلجَ الدالِّ ..
ويفرضُ شرطَ إقامته ..
في نفي الإقطاعِ الشعريِّ ..
وشَطْبِ سلاطينِ الإقطاعْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٣٧

يوضح الشاعر — من وجهة نظرة — بعض صفات الشِّعر ووظائفه، فالشعر خيال، أو مجاز بمعنى عبور وتخطى لكل الموانع، والدليل أنه (يتخطى) الدرجة الصفر / الثلج، ويُقيم في العواصف، فهو ينفي الإقطاع الشعري، أي: التفرغ لمدح الحُكام وتبرير زيوفهم، بل عليه أن يتجاوز هذه المرحلة، ويشطب هؤلاء السلاطين.[1]

* **المبحث الرابع: الصورة الدرامية:**

سبق أنْ تحدث الباحث عن 'المفارقة'، وسيأتي الحديث عن 'القناع'، وكلاهما من تقنيات المسرح التي انتقلت إلى القصيدة الحديثة. ولقد كان الحس الدرامي مرافقاً للشعر طوال رحلته، لكنه أصبح سمة فارقة في الشعر الحديث، فانتقلت سمات المسرح إلى الشعر، ولم تعد هناك فوارق بين الفنون، بل صار هناك تقارب بين الشعر وسائر الفنون الأخرى. وهذا أدى بالقصيدة الحديثة إلى الابتعاد — نسبياً — عن الذات، وأصبحت تحمل الرؤية التركيبية، والنظرة الموضوعية للأشياء، وتجاوزت الرؤية الرومانسية لتتشابك وتتداخل مع المسرح والقصة والرواية. ولقد كانت الدرامية في القصيدة الحديثة ''هي الإشارة الحاسمة لخروج القصيدة من سذاجة الغناء إلى ملحمة البناء، هي بداية الخروج بما هو فردي إلى ما هو جماعي.''[2]

وكلمة دراما تعني — عند اليونانيين — ''الشعر الحركي، أي الشعر الذي يُكتب به الحوار الذي يُلقى مصطَحَباً بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح.''[3] ويوضح إبراهيم حمادة أصل كلمة 'دراما' ومدلولها بقوله: ''دراما كلمة يونانية الأصل dram، ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يُقام، وقد عَرَّفَ

[1] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١ — ٥٧ — ٦٨ - ١٠٤
[2] محمد إبراهيم أبو سنة. ومضات من القديم والجديد، القاهرة. دار الشروق، ١٩٨٨م، ص١٧٠.
[3] محمد مندور. الأدب وفنونه، القاهرة. دار نهضة مصر. د.ت. ص٦١.

أرسطو الدراما بأنها محاكاة لفعل الإنسان.''[1]

ويبين جلال الخياط سمات العمل الدرامي: 'واستقلّت الدراما بالمنحى القصصي والأداء المسرحي بنمو وتصعيد وتماسك وتوتر ومحاكاة الفعل، ... فالدراما اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي مُعَد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين ... وأصل الدراما قائم على تبادل الأفكار في الحوار والتمثيل وتطور الحدث.''[2] إذن فكلمة (دراما drama) الإنجليزية تشير إلى ''حالة أو سلسلة أحداث تنطوي على تضارب عنيف، أو ممتع بين قوى مختلفة.''[3]

وقد تعددت العناصر الدرامية في شعر محمد أحمد العزب، ومنها:

أ – الحوار:

ليس الحوار غريباً على الشعر[4]، ولكنّ الجديد أن تُبنى القصيدة كلها على الحوار الذي هو من سمات المسرحية ''ولا يميزها (أي المسرحية) تمييزاً واضحاً إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية، وأقول بصفة أساسية.''[5]

وقد يكون هذا الحوار داخلياً أو خارجياً، والحوار الداخلي يعتمل داخل الشخصية، وقد استحدث الشاعر المعاصر هذه الفنية ''حتى ينظر إلى داخله محاوراً ذاته في محاولة منه لاستكشاف وشائجها.''[6] وقد اعتبر جبرا إبراهيم جبرا المونولوج ''من أبرز سمات الشعر اليوم المونولوج ... صوت الفرد يحدث نفسه، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة أو حوار صراحة أو ضمناً.''[7]

ويوضح الناقد نفسه الفرق بين حديث الشاعر القديم نفسه، وبين حديث الشاعر الجديد ''فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع متسائلاً متشكياً متفاخراً ثم يعود إلى الموضوع الذي هو فيه، والذي هو – على الأغلب – خطابي، يستهدف جمهوراً يستمع إليه، وصيغة المتكلم تتحول بسهولة من 'أنا' المفرد إلى 'نحن' الجمع. غير أن الشاعر المعاصر يتحدث إلى نفسه، ويسترسل بتواصل وبناء تصاعدي. في مونولوجه أزمة يحسها لا نفسياً فقط، بل فنياً أيضاً، وهو يصر علة توجيه صوته إلى الداخل.''[8]

يقول الشاعر في قصيدة (ضجر):

---

1 إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م، ص١١٣.

2 جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م، ص١١.

3 منير البعلبكي. المورد قاموس إنجليزي عربي، بيروت، دار العلم للملايين. ١٩٩٢م، ص٢٩٢.

وانظر تعريفات أخرى للدراما في:

– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٧٩، وما بعدها.

– مارتن أسلن. تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، ط (٢)، ١٩٨٤م، ص٩، وما بعدها.

4 راجع: – السيد أحمد عمارة، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، القاهرة، ١٩٩٣م.

5 عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه. القاهرة، دار الفكر العربي. ط (٧)، ١٩٧٨م، ص٢٣٩.

6 صبري رجب مطر، الصورة والأسلوب في شعر العزب، ماجستير، كلية الألسن جامعة عين شمس، ٢٠٠٤م، ص٢٦٥.

7 جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط (٢)، ١٩٧٩م، ص٣٥.

8 جبرا، الرحلة الثامنة، ص٣٦.

ها أنذا .. عُدتُ .. غريباً عنّي ..
فالضَّجرُ الصَّخريُّ يعبِّئني بالدَّهشةِ من ضَجَري ..
هذا بيتي ..
لا تطرقُهُ إلا وشوشةُ مُمرضتي ..
وحفيفُ اللغةِ الشِّعريهْ !!
إني أتضاحَكُ ..
حينَ أعدُّ الشايَ ..
وأذكرُ أفواهاً ..
أكلَتْ كفِّي .. لا من كفي ..
والآنَ تُصادرُني ..
أنساقاً .. وقضيهْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٠٧ – ١٠٨

إنَّ الشاعر – عبر مونولوج داخلي – يعيش أمامنا حالةً من الضجر، يُعَرِّض فيها بضياع قيم الصداقة والوفاء، فهو مريضٌ، ولذا عاد إلى البيت غريباً عنه، بل غريباً عن نفسه، لا يزوره إلا اثنان: المرضة، والشِّعر. ثم تَبرُز حالته النفسية السيئة من خلال إدعاء الضحك (أتضاحك)؛ وذلك لأنه تذكر مَن أحسنَ إليهم فأكلوا يده، لا من يده، والآن!! لقد بدأ الشاعر مقطوعته بصرخة (ها أنذا) يستنكر فيها الحالة التي صار إليها، ثم يصف الضجر وصفاً رائعاً (الصخري) ليوحي بالجمود والبلادة، ثم يأتي أسلوب القصر (لا تطرقُهُ إلا وشوشةُ مُمرضتي) للتوكيد والحصر، ولفظة (وشوشة) توحي بشدة مرضه ولذا كان التعامل (وشوشة)، ثم يبرهن على ضياع قيم الوفاء عبر كناية رائعة (أكلت كفي لا من كفي)، فهي ذات دلالة مزدوجة، تدل على كثرة عطائه، في مقابل شدة جحودهم وتخليهم عنه وقت الشدة.

وخير ما يمثل الحوار الداخلي عند الشاعر قصيدته (مرثية في زمن انتظار الموت)، والتي يتحدث فيها عن مرض قلبه المفاجئ، وفيها يصور حال إنسان ملأ الدنيا شعراً ونقداً وتعليماً لطلابه، ثم يفاجأ بأنَّ النعش قريبٌ منه. يقول الشاعر في قصيدة (مرثية في زمن انتظار الموت):

تمتَمَتْ شَفتايَ ..
في صمتٍ ..
يُحاكمُ ليسَ يدري مَنْ:
(أتنحازُ الحياةُ ..
بهذِهِ العبثيةِ الدكناءِ ..
للموتِ)؟
كأني ..

لمْ أعِشْ،
وسقطتُ خلْفَ هوامشي،
وسرحْتُ ..
في (طفلٍ) خرافيٍّ،
وفي (ولدٍ) ينامُ على ذراعِ القتلِ مبتسماً،
وفي (رَجُلٍ) يغامرُ تحتَ أمطارِ الفصولِ،
وها هو البَحَّارُ ..
يكتبُ صيغةَ التسليمِ مخذولاً،
لآخرِ رَفرفاتِ الجُرْحِ ..
قبلَ تراجعِ الصوتِ ! !

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٧٦ — ٢٧٧

إن متأمل الأبيات السابقة ليدرك عمق المأساة التي عاشها الشاعر، فهو — على حد قوله للباحث في مقابلة استثنائية ببيته في المنصورة — كان عائداً من الرياض، وشعر بتعب في القلب، فقال له الزملاء سوف تكون بخير عندما تصل بلدك وترى أهلك، ولكن الأمر كان أكبر من ذلك، وكان يتطلب سرعة نقله إلى المستشفى، فركب الطائرة، وفي مطار القاهرة لم يدرِ بشيء ليصاب قلبه ويظل إلى الآن ملازماً فراشه لا يغادره إلا نصف ساعة عند الفجر إذا استقرت حالته، وهو — في جميع الحالات — ممنوع من الحركة والكلام.

إنه حوار داخلي صامت، لكنه - في حقيقته - حوار انفجاري، يملؤه الاستنكار، وتسيطر عليه السخرية المريرة. فالشاعر لم يستوعب ما جرى (تمتمت شفتاي في صمت)، ولأن المفاجأة صادمة فهو (يحاكم ليس يدري من)، ثم يأتي الاستفهام الإنشائي الاستنكاري (أتنحاز الحياة ...؟)، فالحياة لم تقدر ما فعله الإنسان الشاعر الأستاذ الناقد لها، فتركته في عبثية سوداء إلى الفَناء، إلى الموت.

إن الشاعر العزب بعد أن تمتمَ (يحاكم ليس يدري من)، وتساءل (أتنحاز ...؟)، وشبَّه (كأني لم أعش)، فإنه يواصل حديث نفسه معبراً عن مأساته (وسرحتُ) يتذكر مراحل حياته (طفل خرافي — ولد ينام على ذراع القتل — رجل يغمر)، كأنه يسأل الحياة: أيستحقُّ مَنْ كانت هذه حياته أن تكون نهايته هكذا؟

وقد يكون الحوار خارجياً في قصيدة (تجادلات المدى الواحد):

-: لا تنكري أني عشقتُكِ ..
ثُمَّ علَّقْتُ الحدائقَ في ذراعي
حينَ ألغيتُ المسافةَ في طلوعِكْ ! !
-: أنا يا حبيبي .. ظبيةٌ أغريتَها بالشِّعْرِ ..
-: هل نتناولُ الشايَ المُثلَّجَ؟

-: ليسَ قبلَ الركضِ في الأمواجِ ..
-: أنتِ قصيدتي ..
-: هيِّئْ لي الإسراءَ ليلاً ..
في تفاصيل تثرثرُ في هجوعي ..
أو تشاغبُ في هُجوعِكْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٧٩

فالشاعر يحاور المحبوبة مستخدماً الرموز التي هي أهم سمات هذا الديوان الغَزَبيّ، فهو — كما يبين الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة -"يستخدمُ لغةً رمزية، ويصل إلى آفاق تعبيرية تجسد خبرته الطويلة وتطلعه إلى أفق مغاير، وربما كان البُعد الرمزي بكل ما يشكله من ثراء من أهم الأبعاد الفنية لهذا الديوان الجميل."[1] والقصيدة كلها مصوغة عبر الرمز والحوار، فهو يريد ثمار محبوبته (ألغيتُ المسافة — الركض في الأمواج — الإسراء في التفاصيل)، والحوار هو الذي أعطى الصورة حيويتها وحرارتها، "أما الحوار فهو أداة حركة الفعل وتطوره إلى الأمام، ورسمُ المشاهد الميكانيكية، ويساعد على فهم هذا التطور."[2] °

ونحن نلحظ ترتيب الحوار السابق ونموه ابتداءً من التحبب والتودد، وصعوداً إلى العبث بالتفاصيل المثيرة. وكذلك ساعدت الشحنةُ العاطفيةُ الملتهبةُ الحوارَ على إبراز المعنى؛ لأن "الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أنْ يعرض بوضوح الحقائق التي تُقدم الفعل."[3] لكن الحقائق وحدها باردة، ولا تساعد المتلقي على الاندماج في الحوار، ولذا كان لا بد من تدخل العاطفة وليست أية عاطفة، إنما هي العاطفة المتقدة، أو حسب قول كريفش: "إنَّ أعلى نقاط الكلام الدرامي أن تكون العاطفة مشحونة (...)، والكلمات نفسها تصبح قاذفات من النار."[4]

ب – الصراع:

الصراعِ من أهم عناصر البناء الدرامي، فحركة التفكير الدرامي "لا تسير في اتجاه واحد، وإنما تأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات — وإن كانت سلبية في ذاتها — فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. إنها تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة."[5]

ففي قصيدته (الشاعر والسلطان) يُبرز الشاعر الصراع الأبدي بين مَنْ يملك السلطة، ومن يملك الفن وقلوب الناس:

---

[1] محمد إبراهيم أبو سنة. آفاق وأعماق وأورق ومضات نقدية ولمحات فنية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص١٢٥.

[2] أبو سنة، آفاق وأعماق وأورق ومضات نقدية ولمحات فنية، ص١٢٤.

° وانظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٩٩ — ١٥٣ – ٢١٣.

[3] ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦م، ص١٣٣.

[4] كريفش، صناعة المسرحية، ص١٣٦.

[5] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص٢٧٩.

-: كنتَ تظنُّ أنَّ قصائدي ستموتُ في سجني معي .. لكنها خذلَتْك ..
أمَّا موتُكَ الملكيُّ فهو حقيقةٌ دكناءُ كالعادهْ !!
[يُهمهمُ حائطٌ واش]:
-: يعيشُ الموتُ والسلطانُ في حبرِ التواريخِ الأثيلةِ شاهدين ..
-: أكادُ أعرفُ أنَّ بعضَ الحبرِ يمكنُ أنْ يُراودَ شطبهُ في حضرةِ السلطان
-: للسلطان أسئلةُ السيوفِ ..
وحكمةُ القادهْ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٨٥

فالحاكم اعتقل الشاعر ظناً منه أن قصائده ستموت معه، ولكنَّ الفنَّ باقٍ ولو مات المبدع؛ لأنها قصائد قوية صادقة تحدت الموت. وأما الحقيقة التي لا جدال فيها فهي موتُ السلطان، وهي حقيقة (دكناء) لتناسب سواد فعله وآخرته.

وما أكثر الوشاة! حتى الحائط يدافع عن السلطان بأنه سيبقى ذكره بعده الموت، ولم يستغرب الشاعر وجود من يبررون للسلطان أفعاله، ففي حضرة السلطان يمكن أن يحدث كل شيء: التزييف، التراجع عن المواقف، النفاق، ويظل الصراع طويلاً بين السلطان والشاعر. إن القيمة هنا تبرز من خلال نماذج بشرية تتحاور وتتنافس وتتصارع حتى نصل إلى انتصار وجهة نظر على الأخرى، وقد لاحظنا أن الشاعر أعطى كل شخصية الفرصة للتعبير عن وجهة نظرها، ولكنه انحاز في النهاية إلى قيمة الشاعر والشعر، ولكن ليس أي شاعر ولا أي شعر:

[ويصحو الشاعرُ المزحومُ بالسُّحبِ الثِّقال .. ويفتحُ الشُّبَّاكَ .. ثم يقولُ للطرقاتِ والمارين: كان الحلمُ بعضَ طيورِ أفضيتي .. أماناً لا تُريحُوني .. أَقِضُّوا فيَّ أحلامي .. وزقزقتي .. وكُونُوني أكُنْكُمْ .. شاطئاً متواطئاً .. يحتلُّ ضجَّتَه ورُوَّادهْ] !!!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٨٩

إن في هذه المقطوعة قوتين متصارعتين، لا تريد كل منهما أن تتنازل عن مكاسبها وامتيازاتها، والصراع بينهما يعقِّد الأحداث، ويرسم الحبكة الدرامية بدخول شخصيات جديدة في الصراع (الحائط الواشي – الشِّعر – وصيفة الملك). ويزداد الموقف الدرامي تعقيداً قد يصل إلى حد الانفجار؛ لأن الشاعر مُصِرٌّ على موقفه:

-: إن رءوسَنَا قد تحملُ القتلَ الجُزافيَّ الجميلَ ..
وليسَ تحملُ عَارَهَا ..

ثم يرمز الشاعر المخلص إلى ثقل مهمته في مواجهة المال والسلطان والإعلام، فهو (مزحوم بسحب ثقال)، وهو متمسك بالأمل (يفتح الشباك)، ولن يتخلى عن مهمته (لا تريحوني – أقضوا في أحلامي).

وقد يكون الصراع داخلياً، أي يعتمل داخل الشخصية نفسها، وذلك ناتج عن التصادم بين المشاعر والأفكار داخل النفس. يقول الشاعر محمد أحمد العزب في قصيدته (من أحزان أنتيجونا)[1]:

-: أنا عَيْنَا (أُوديب) الداميتان ..
وجثةُ (بولينكيس) العارية الأكتاف ..
ووردةُ عرش كانَ على الماءِ فأمسى حطباً للثأر ..
أنا ذاتٌ تتوحدُ في تقويمِ العِشْق ..
وتصبحُ رغمَ توحُّدِها المتواترِ ذاتاً كونيةُ !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٦٨

إنَّ 'أنتيجونا' رمز للمرأة المخلصة ذات العزيمة القوية، لكن صراعاً داخلها كدَّر حياتها، فقد ورثت اللعنة من أسرتها، ومع ذلك لم تتخلَّ عنها. يظهر الصراع داخل شخصية أنتيجونا (أنا عينا أوديب) تشبيهاً وحقيقةً، فهي التي ساعدت أباها بعد أن فقأ عينيه، وهي — أيضاً — أخفت جثة أخيها بولينكيس التي دفنتها بعد أن تحدت الجميع، وحفرت لها قبراً بأظافرها. إنها ليست رمزاً يونانياً فحسب، بل هي رمز إنساني عالمي سلَّطَ به الشاعر العزب الضوء على محنة التباس الفضيلة بالرذيلة، الخيانة بالشرف، الوطن بالقرابة، الأعراف بالمقدس. وبخاصة أنَّ قدماء اليونان كانوا يعتبرون عدم دفن الميت حُكماً عليه بالعذاب الأبدي، لذلك تحدت أنتيجونا القوانين، وعصت الأوامر واستخفَّتْ بالسُّلطة التي أرادت أن تجعل من المآرب الدنيوية لعنة أبدية تحيق بروح شقيقها. ثم يستطرد الشاعر العزب قائلاً:

-: (أوديبُ) أجئتَ لتعقدَ عَقْدي؟ قُلْ لي: مَنْ أهدَاكَ نَهاراتِ الدُّنيا في عَينٍ؟ والفكرَ النبويَّ الثاقبَ في العين الأخرى؟ ها أنتَ ترى .. إنَّ الأحجارَ المطرَ الساقطَ من حولي في الحفرةِ أزهارٌ حُبْلى بمواعيدي .. إني في عطش أسطوري لمزيدٍ من أزهارِ الأحجار .. تنحَّ قليلا .. فالأحجارُ تُهادِنُني وَحْدي .. إنيٍ لأميرةُ قصرِكَ يا (أُوديب) .. وبنتُ

---

[1] قصة أنتيجونا الشهيرة وموقفها البطولي المثالي بات حقاً أسطورة كأسطورتها فأنتيجونا — حسب مسرحية جون أنوي — ابنة أوديب الذي نفي خارج مملكته، تعود بعد وفاته إلي بلدها لتجد أخويها قد تقاتلا حتى الموت في مبارزة بينهم علي خلافة عرش والدهم، وتصبح المملكة في حالة من الفوضى، فيتولي خالها (كريون) الحكم ليستتب الأمن في البلاد. وقد اتخذ قرارا بتشييع جنازة مهيبة ملكية لأحد الأخوين (إيتيوكل) وحرمان الأخ الآخر (بولينكيس) من الدفن، وترك جثته تتعفن شهراً في العراء تنهشها الطيور الجارحة، وأعلن أنْ مَن تُسَوِّلُ له نفسه دفن الجثة سيكون الموت عقابه.

لكنْ أنتيجونا ترفض الانصياع فتتقدم خفية وتدفن جثة أخيها مدافعة عن نفسها بأنه أخوها، وأن ذلك واجب مقدس، وأن على الخلافات السياسية أن تقف عند عتبة الموت. غير أن الملك يعنفها مؤكداً لها أنه وحده من يعلم الأحياء والأموات، وحين يتدخل ابن الملك إلى جانب خطيبته أنتيجونا يحتدم النقاش لتبلغ المسرحية ذروتها التراجيدية بانتحار الخطيبين، رغم أن الملك كان قد تراجع عن موقفه تحت مشورة العراف (تيريزياس)، إنما بعد فوات الأوان!!

راجع: – عز الدين إسماعيل. **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر** دراسة مقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٨م.

– توفيق الحكيم. **الملك أوديب**، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.

– هوميرس. **الأوديسة**، ترجمة دريني خشبة. القاهرة. دار الكتب القومية، ١٩٤٥م.

– سوفوكليس، **أوديب ملكاً**. ترجمة منيرة كروان، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨م.

• ملاحظة: قام 'علي عبد القادر حافظ' بترجمة مسرحيات سوفوكليس السبع في ثلاثة مجلدات صدرت في الكويت أعوام ١٩٧١ و١٩٧٢ و١٩٧٣م.

المعجزِ فيكَ .. وآنيةٌ للزهرِ الطالعِ من قدميكَ .. ونصٌ حرقٌ لإلهاتِ العشق الأسطوريه!!

الخروج على سلطة السائد - تنويعات غنادرامية، ص٦٩ - ٧٠

لا يزال الصراع مشتعلاً داخل أنتيجونا، وهذا الصراع يجسد فكرة القدر الذي لا فكاك منه، ولا سبيل إلى التملص من أحكامه. 'أوديب' الذي أنقذ مدينته من وحش مرعب، تختاره النبوءة الأسطورية لحمله على ارتكاب آثام عظيمة، فيقتل أباه، ويتزوج أمه. إنها اللعنة التي حلت عليه جاعلة منه نموذجاً بالغ الدلالة على قسوة المصير الذي يتربص بالإنسان.

إن الشاعر ليحرضنا – من خلال شخصية أنتيجونا – على تحدي الواقع، ومقاومة الفساد والخيانة. يحرضنا على رفض أنصاف الحلول حتى لا نعيش بأنصاف أرواحنا وعقولنا وطاقاتنا. يحرضنا على مواجهة فساد السُّلطة الذي تمثل في الخال (كريون) الذي أضاع العائلة، وأضاع ابنه وابنة أخته ووطنه كله من أجل التمسك بالسلطة. يحرضنا أن نتمسك بالأمل حتى إذا تكسرت المُثُل أمامنا. يحرضنا أن نستقبل الموت بشجاعة مرددين مع أنتيجونا عبارتها الشهيرة: 'إما الكل وإما لا شيء'.

ج – تعدد الأصوات:

لم تعد القصيدة الحديثة تعتمد على صوت الشاعر الذاتي المفرد فحسب، بل تعددت فيها الأصوات ''لقد وجد الشاعر الحديث في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالي.''[1] وتعدد الأصوات يساعد على استحضار الأصوات القديمة لتحيا الواقع المعيش، بل قد تحاكمه أيضاً، وهذا يؤدي إلى تعدد وجهات النظر، وتراكب الرؤيا، وأحياناً تناقضها، مما يؤدي في النهاية إلى ثراء القصيدة الحديثة. ففي قصيدة (المحاكمة) يستحضر الشاعر أصواتاً عدة، فيبدأ الشاعر ببيان الزمان والمكان:

الزمانْ ..
اللازمانْ !!
والمكانْ ..
اللامكانْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٢

فهو يمحو الزمان والمكان، ولعله يقصد أن ما سيأتي يحدث في كل زمان ومكان. ثم يبدأ بتمهيد للعرض القادم، وهذا التمهيد / الافتتاح هو بمثابة النهاية، أو بمثابة تلخيص لما سيأتي، فكأن الشاعر يبدأ نصه من الآخر !!

الزمانْ ..
اللازمانْ !!
والمكانْ ..

[1] السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. القاهرة. دار المعارف، ط (٢)، ١٩٨٣م، ص١٧٨.

اللامكانْ !!
وعلى صدرِ قُضاتي يَستريحُ التوأمانْ:
'شارةُ العدل .. ورأسُ الأفعوانْ' !!
وبأقصى الساحة الكبرى .. شهودُ الذاكرهْ
يحفظونَ النصَّ في غُرفةِ شُرطيٍّ جبانْ !!
ودفاعي ..
قبلَ أنْ يبدأ ..
ينسلُّ ارتعاباً ..
وأُذَانْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٢

وهذه إدانة مبكرة للعصر كله من خلال إدانة رجال المحكمة الواقعين في صراع بين العدل والمحاباة، والشهود كَذَبَة؛ لأنهم أدانوا الشاعر قبل كل شيء. ثم يستحضر الشاعر صوت (أبي الطيب المتنبي):

ويصيحونَ:

'أبو الطيبِ قادمْ'،
فأصلِّي تحتَ رجليهِ وأستجدي الأمانْ
وأبو الطيب يُصغي ... ويقولْ:
اسألوه .. أين كانْ؟
....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٢ - ٥٣٣

ويدافع الشاعر المعاصر عن نفسه أمام أبي الطيب المتنبي:

-: سَيدي ..
كنتُ أُغَنّي في روابي المنتصفْ ..
ليسَ للخيلِ .. ولا لليلِ ..
عفواً ..
للذي الإنسانُ يُدعى كان شِعري ديدبانْ !!
حارساً مسراهُ ..
مشدوداً وراءَهْ
ثائراً من أجله كي لا يُهانْ !!
....

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٣

إنه يدين أبا الطيب، فهو لا يغني (للخيل والليل)، إشارة إلى بيت أبي الطيب المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

وإنما كان غناؤه للإنسان، يغني آماله وآلامه ليحفظ عليه كرامته. وكذلك يستدعي الشاعرُ العَزَب (أبا العلاء المعري)، و(أبا نواس) ليستشهد بهم، ويحاكمهم، وهو يقصد من ذلك إدانة العصر كله:

وأنا القاضي الذي استدعى شهوداً من ورقْ ..
ليدينَ المتنبي .. والمعري .. والنُّواسيَ الجبانْ !!
وشهودَ الذاكرهْ ..
وعصا الشُّرطيِّ ..
والقاضي ..
وهيئاتِ الدفاعْ !!
تمّت الآنَ الإدانهْ ..
فليقفْ كلُّ الحضُورْ !!

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٦

إن تعدد الأصوات في النص منحه كثرة مراكز الإرسال، وتنوع الشفرات، والبؤر الدرامية، فكل شاعر من هؤلاء الكبار له مكانته، وشخصيته الشعرية، لكنا شاعرنا العزب – حسب تأويلنا – كان كبيراً أيضاً؛ لأنه لم يجعل شعره فخراً ومدحاً وحكمة كالمتنبي، ولم يجعله فلسفة وحكمة كأبي العلاء، ولم يجعله لهواً وخمراً كأبي نواس، وإنما تجاوزهم في أنه كان شاعر عصره، شاعر الإنسان، شاعر الوقوف في وجه طغاة الحكّام. وهذه الإدانة الشاملة من قِبل الشاعر هي تعبير عن رؤيته التي هي أساس في درامية القصيدة ''إنَّ الرؤية الشعرية هي العملية التي يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة.''[1]

د – الغنادرامية:

شرح الشاعرُ في مقدمة ديوانه (الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية)، ما يعنيه هذا الاسم (غنادرامية)، واستعرض الشاعر بإيجاز المراحل التي مرَّ بها الشِّعرُ العربي الحديث بدءاً من الكلاسيكية بصرامتها وعقلانيتها وحفاظها على 'نقاء النوع'، و'فصل الأجناس'، إلى فردية الرومانسية ورمزيتها، ثم بدأ تسرب اليومي والعادي والموروث إلى لغة الشعر الجديد.

واعتبر الشاعر الناقد محمد أحمد العزب أنَّ: ''الغنادرامي نوعٌ من العدوان الجميل على قداسة النوع ونقائه؛ بهدف تخليق نوعٍ ثالثٍ من دمج ما هو غنائي بما هو درامي، فيحقق بذلك للعمل الغنائي الاحتفاظ بشخصيته، ويتيح للعمل الدرامي الاحتفاظ بجوهره.''[2]

وأوضح الشاعر ما يمكن أن يستفيده التخليق الغنادرامي من المسرح، فهو ''يجتزئ التنويع الغنادرامي من الشكل المسرحي بالحوار، وقد يجتزئ منه بالمنولوج الداخلي، وقد يجتزئ منه بتجادل

---

[1] إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٨٣.

[2] الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٣ – ٤.

المشاهد، وبالتالي بتغيير الطقس الموضوعي والشخوصي للنص، وقد يجتزئ منه بالتجسيد. أي يكتفي بتخصيب ذاته ببعض أو بكل التقنيات المسرحية."[1] يقول الشاعر في قصيدة (مشروع قصيدة غنادرامية):

-: للجسدِ الأُنثى رائحةٌ تتحداني !!
-: أنا كنتُ أراوغُهُ ..
حتى يقرأني مَرَّاتٍ ..
ويُؤولُني مراتٍ ..
ثُمَّ يَراني مُعْجزتي حينَ يَراني !!
[نصفُ الأضواءِ على المشهد / والنصفُ الآخرُ في الصالة / والصالةُ تعبى والكرسيُّ الواحدُ والمنضدةُ الواحدةُ ركيكان / وأشجارٌ تتصاعدُ مِن خلف / ويلوحُ العاشقُ والعاشقةُ كأنهما مشدودان إلى الأفق القاني] !!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٤١ – ٤٢

وإذا تأملنا المقطع السابق وجدناه مبنياً على تعدد الأصوات وتراكبها، فهناك صوت الشاعر، وصوت محبوبته، إضافةً إلى المشاهد الخارجية، وكذلك نلمح دور الحوار حيوياً في البناء الدرامي للقصيدة.[2]

إنَّ تعدد الضمائر في المقطع السابق يبعد النص عن ذاتية الشاعر، ويُسْلمه إلى حيادية التعدد، فضمائر المتكلم قليلة، وهي توحي بتواجد الشاعر، وتوكيد ذاته، وضمائر الغياب تشعرنا بسردية الأحداث، وضمائر المخاطب تمنحنا معايشة عالم النص. تمنحنا اللغة الشعرية الدرامية إحساساً بنمو الفكرة تدريجياً، ومعايشتها من خلال الحدث، أو الشخصية، مما يحقق للغة الدرامية قوتها وفوريتها في التأثير. ولذا تمتلك اللغة الدرامية قدرتها على إثارة المشاعر. وكذلك نلمح اللغة العادية البسيطة غير المعجمية، وهي – أيضاً – من مولدات الصوت الدرامي في القصيدة.

هـ – القناع:

تعرَّف المبدعون والنقاد العرب على تقنية 'القناع' نتيجة لاحتكاكهم بالثقافات الأُجنبية، وهو – في الأساس – منقول من الدراما المسرحية، يقول أحد النقاد: "لقد دخل القناع المسرح ليصبح مصطلحاً مسرحياً مهماً، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث؛ ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز."[3]

---

[1] الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٦.
أشار إلى تجربة (الغنادرامية) عند الشاعر العزب بعضُ النقاد، راجع.
يوسف حسن نوفل، النص الكلي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم (١٤٢)، ٢٠٠٤م، ص١٢٢، وما بعدها.
– أبو سنة، آفاق وأعماق وأورق ومضات نقدية ولمحات فنية، ص١٢١، وما بعدها.

[2] انظر قصيدته (المثل وقداس العصيان الفيزيقي)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٧
وانظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٧٤ – ٥٣٢.

[3] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م، ص٦٧.

والقناع لغةً: ''ما تُغَطِّي به المرأةُ رأسَها، وفي الصحاح: ما تُقَنِّعُ به المرأةُ رأْسها ... والقِناعُ والمِقْنَعةُ: ما تَتَقَنَّعُ به المرأةُ من ثوب تُغَطِّي رأسَها ومحاسِنَها. وألقى عن وجْهه قِناعَ الحياء، على المثل. وقَنَّعه الشيبُ خِمارَه إذا علاه الشيبُ؛ ... وفي الحديث: أتاه رجل مُقَنَّعٌ بالحديد؛ هو المُتَغَطِّي بالسِّلاحِ ...''[1]

وأما تعريف القناع اصطلاحاً: ''فهو وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم. وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها.''[2]

ويعلل جابر عصفور استخدام الشاعر المعاصر القناع بقوله: ''القناع يتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدةُ صوتَها، وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجةٍ يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك، شيئاً فشيئاً، أن الشخصية – في القصيدة – ليست سوى (قناع) ينطق الشاعرُ من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.''[3] وقد يكون القناع لشخصية عربية يقول العَزَب في قصيدة (من سيرة المتنبي مشاهد غنادرامية):

[كانَ في السِّجْن / وكان السجنُ فيه / جَدَلاً كُفُؤاً / ورفضاً مستحيلا] ! !
–: يا أبا الطَّيِّبِ .. قل لي ..
(يهمسُ السَّجَّان) ..
ماذا في الكلام الشِّعرِ ..
حتى يخلعَ السُّلطانَ ..
أو يجعلَ من نَسْرٍ خرافيٍّ بُغاثاً ..
حائلَ اللون ضئيلا؟؟

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص١٩٩

تَقَنَّعَ الشاعرُ بقناع أبي الطيب المتنبي ليبرز مدى تأثير الشعر في حياة الناس، فكم أطفأ أشواقاً! وكم هزَّ عروشاً! وكم أشعل ثورات! وكم أنار دروباً! ولذا يسأل السجان، والسجان هنا إما رمز

---

[1] ابن منظور. لسان العرب. مادة (قنع).

[2] محمد عزام، ''قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر''، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب. عدد (٤١٢)، آب ٢٠٠٥م، ص٨١

[3] جابر عصفور، ''أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي''، مجلة فصول، مج(١)، ع (٤)، يوليو ١٩٨١م، ص١٢٣.

للبلاهة؛ لأنه ينفذ أمر السلطان بلا تفكير، وإما رمز للحاكم الظالم نفسه، وفي الحالتين كلتيهما يتعجب من تأثير الشعر، ومدى خوف السلاطين من الشعراء.

ويبين مجدي وهبة أصل القناع: ''كان القناع جزءاً من الطقوس الدينية البدائية التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة، ثم استُخدم في نوع من المسرحيات ازدهرت في بلاطات الملوك في عصر النهضة بأوربا، حيث كانت الشخصية المسرحية تتقنّع وتتنكّر وتشترك في موكب رمزي، وهي تنشد الأغاني أو تلقي الخطب.''[1]

ويُعَدُّ التراث منبعاً ثرّاً، وتُشكِّلُ رموزُه سيرورةَ التواصل الحضاري لأبناء الأمة، ''ولذلك كانت شخصياتُهُ الملاذَ الرئيسي لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، يستوحون دلالاتها، ويتقمّصون ذاتها قناعاً، يحاولون – من خلاله – أنْ يبثّوا أفكارهم وأمانيهم، ويتجلّى ذلك في أقنعة الشخصيات الأدبية، والتاريخية، والدينية، والصوفية، والأسطورية.''[2]

ويتحدث المبدع الناقد محمد أحمد العزب عن القناع قائلاً: ''قد يتحدث الشاعر الصغير من خلال (نيرون) كقناع، فلا يذكرنا إلا بالواقع التاريخي لحاكم مغرور ومدينة محترقة أغلق الزمان عليها أهدابه. وقد يتحدث الشاعر الكبير من خلال (نيرون) كقناع، فيُثَوِّرُنا على كل نيرون في العالم القديم والعالم المعاصر، ويجعلنا نتحسس لفح النار على وجوهنا ما يزال ...، وننسى — في غمرة التوهج — أن نيرون رمز أو قناع أو حتى شخصية تاريخية غابرة، ولا نتذكر سوى مأساة أنْ يُحكم العالم بمنطق اللامنطق، وأن تحترق المدن العامرة بالحب والأطفال والخبز، وأن يختنق التاريخ في غبار هذه العشوائية الرعناء''[3] يقول الشاعر في قصيدة (مراثي الآلهة المزيفين):

كانَ غبيَّاً
روما أطبقَتِ الجفنَ عليهِ ورشَّتْ بالوردِ طريقَهْ!!
وتعرَّتْ من تاجِ الفِكْرِ الخلاقِ لتمضغَ أفكارَهُ ..
أملاً أنْ يملأَ عينَ الشمسِ ويغرسَ في الأرضِ حديقَهْ
كانَ غبيَّاً ..
لم يتركْ في التاريخ سوى سطرٍ مشبوهٍ ومُدانٍ:
(نيرون وروما وحريقَهْ)

الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٧١

ففي قصيدته المعنونة (مراثي الآلهة المزيفين) يتقنع الشاعر العَزَب بأقنعة متعددة (كاليجولا — جوبتير — نيرون — مكيافلي — ديكارت – ...)، ويظهر – في السطور السابقة — قناع الطاغية (نيرون)

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم مصطلحات الأدب. بيروت. مكتبة لبنان، ١٩٧٤م، ص٣٠٤.
[2] عزام، ''قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر''. ص٨٢.
[3] محمد أحمد العزب، أصول الأنواع الأدبية. المنصورة. دار والي الإسلامية. د.ت. ص١٢٦.

الذي قتل أمه وأستاذه وزوجته، وأحرق روما، وأحرق عشرات الآلاف من أهلها، واضطهد المسيحيين أربع سنوات، وقتل منهم خلقاً كثيراً، ومات منتحراً بعدما خلّفَ وراءه الدمار والإفلاس.[1]

وتبدأ السطور بعبارة تقريرية (كان غبياً) وفيها انفعال زائد، وهو يريد — من خلال المفارقة — أن يبرز مدى ابتلاء الشعوب بحكامها الطواغيت، فروما وضعته في عينيها، وفرشت طريقه بالورود، وتركت تراثها وحضارتها لتمضغ أفكاره التافهة، لكنه (كان غبياً) يقابلُ كلَّ هذا العطاء بقتل شعبه وحرق دياره. والشاعر يريد من وراء قناع نيرون أن يعرض: ''نموذجاً بشرياً يثير الاشمئزاز والسخط في كل زمان تُبتلى فيه البلاد بخيبة أمل في نيرونها.''[2]

والقناع تقنية تعمق الصورة الشعرية وتكثفها، وثمة محرضاتٌ متعددة دفعت الشاعر العربي الحديث إلى الاتشاح بأقنعة تراثية، تجلّتْ في محرضات سياسية واجتماعية وفنية، فتخلصت قصيدته من هيمنة الذات الشاعرة وتدفق مشاعرها، وهشاشة الإنشاء، والإفراط في الوضوح، وراحت تمزج مزجاً عبقرياً بين الذاتي والموضوعي، وبين البوح والغموض، وبين استحضار الماضي وتوظيفه لخدمة الحاضر.

وإذا كانت شخصية (نيرون) واقعية، فإنه قد يلجأ إلى قناع شخصية أسطورية، يقول الشاعر في قصيدة (دموع بنيلوب):

-: تُواصلُ رحلةَ الثوبِ المؤجلِ ..
في أصابعِهَا النَّبيَّةِ ..
-: مَنْ؟
-: سليلةُ حزنِها (بنيلوب)!!
-: لأنَّ البرقَ راودها؟
-: أجَلْ .. ولأنها كانت تُحَرِّضُ وردَها الفينانَ حتى لا يُسميه سوى (أوليس) ..
-: كانَ تداخُلُ الألوان يُنذرُ بالغروبْ!!
[ويشتعلُ الحوارُ .. كأنما اقترحَتْهُ عاصفةٌ]
-: ولكنْ كيفَ راوغَتِ الوعولَ؟
-: يُقال: كانت حينَ يأتي الليلُ .. تنقضُ غزْلَها .. وتُرَبِّتُ الثوب المؤجَّلَ .. خلفَ وعدٍ لم يتمّ .. ولن يتمّ ..
-: ليهرَمَ العُشّاقُ خلفَ الباب ..
-: أو يأتيَ الذي تتصالحُ الأضدادُ فيه .. ويُورقُ السيفُ المُثَقَّفُ في يديهِ .. ويَرقصُ المغلوبْ!!

الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية، ص٧٣ - ٧٤

---

[1] راجع عنه: موسوعة ويكيبديا
= http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88%D9%86

[2] عبد الواحد، منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب. ص٢١٠.

و(بنيلوب) زوجة أوديسيوس (يوليسيز باللاتينية) ملك إيثاكا، في الأساطير الإغريقية. أصبحت مشهورة بسبب وفائها وإخلاصها لزوجها. غادرها زوجها بعد مولد ابنهما تليماشوس للاشتراك في حملة ضد طروادة، ولم يعد لمدة عشرين عاماً، وبقيت بنيلوب مخلصة له، وقد وردت قصتها في ملحمة الأوديسة.[1]

والشاعر حكى عن «بنيلوب» المرأة الشهيرة، وجميلة عصرها التي أعطت المثل لبنات جنسها من النساء على ثبات الحب والوفاء والصبر والإخلاص على الرغم من كل المغريات والظروف، وسوف تظل هذه الأسطورة مثالاً صالحاً لكل امرأة محبة مخلصة مهما تعددت البلاد، واختلفت الأزمان.[2]

---

[1] تودد لها الكثير من نبلاء إيثاكا والجزر المجاورة زاعمين أن أوديسيوس لن يعود مطلقاً ولكنها رفضت الزواج مرة أخرى. وظلت لمدة ثلاث سنوات تصد خاطبي ودها مستخدمة في ذلك خدعة ... كانت تزعم أنه ينبغي عليها أولاً حياكة كفن لحميها ليرتيس، ولكنها كانت تنقض في كل ليلة ما حاكته في ذلك اليوم. وعدتْ بنيلوب – بعد أن كشفت إحدى الخادمات خداعها – بأن تختار من بين خطابها ذلك الذي يستطيع شدَّ قوس أوديسيوس الكبير والرماية به. حاول كل خُطابها ذلك، ولكنهم فشلوا جميعاً. طلب أحد الشحاذين – وكان قد جاء للقصر طلباً للمأوى – السماح له بالمحاولة استطاع الشحاذ بسهولة شد القوس والرماية به كان الشحاذ هو أوديسيوس، وقد جاء متنكراً. قتل أوديسيوس الخُطاب جميعا بالقوس. واستعاد مملكته، واجتمع شمله مع بنيلوب مرة أخرى.

راجع: هوميروس، الأوديسة، ترجمة دريني خشبة، القاهرة. ١٩٤٥م

[2] انظر: الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية. ص٦١ – ٦٧ – ١١١ – ١٨٩.

ببليوجرافيا

١) إبراهيم، صاحب خليل. **الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠م.

٢) إبراهيم، عبد الله. ''إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)''، **مجلة أفاق عربية**، السنة الثامنة عشرة، آذار، ١٩٩٣م.

٣) إبراهيم، نبيلة. ''القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال''، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (٥)، ع (١)، ١٩٨٤م.

٤) إبراهيم. ''المفارقة''، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (٧)، ع (٣ — ٤)، أبريل — سبتمبر ١٩٨٧م.

٥) إبراهيم. **فن القص بين النظرية والتطبيق**، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت.

٦) أبطي، عبد الرحيم. ''الانزياح واللغة الشعرية''، **علامات في النقد الأدبي**، ج (٥٤)، م (١٤)، شوال ١٤٢٥هـ.

٧) ابن أبي حفصة، مروان. **شعر مروان بن أبي حفصة**، تحقيق حسين عطوان، القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، د.ت.

٨) ابن أبي ربيعة، عمر. **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، صححه بشير يموت، بيروت، المطبعة الوطنية، ١٩٣٤م.

٩) ابن الأثير. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.

١٠) ابن المعتز. **ديوان ابن المعتز**، تحقيق محمد بديع شريف، القاهرة دار المعارف، د.ت.

١١) ابن برد، بشار. **ديوان بشار بن برد**، شرحه محمد الطاهر بن عاشور، راجعه محمد شوقي أمين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦م.

١٢) ابن فارس. **معجم مقاييس اللغة**، عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر، ١٩٧٩م.

١٣) ابن كثير. **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ.

١٤) ابن منظور. **لسان العرب**، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

١٥) ابن هشام. **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، د.ت.

١٦) أبو أحمد، حامد. **نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٣م.

١٧) أبو تمام. **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

١٨) أبو ديب، كمال. **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ط (٢)، ١٩٨١م.

١٩) أبو ديب. **في الشعرية**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م.

٢٠) أبو زيد، نصر حامد. **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.
٢١) أبو زيد. **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي**، بيروت، دار التنوير، ١٩٨٣م.
٢٢) أبو سنة، محمد إبراهيم. **آفاق وأعماق وأورق: ومضات نقدية ولمحات فنية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
٢٣) أبو سنة. **ومضات من القديم والجديد**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٨م.
٢٤) أحمد، زكريا علي، عبد الرحمن، أميمة. **تجليات الإبداع السردي**، القاهرة، دار الهاني للطباعة، ٢٠٠٧م.
٢٥) أحمد، محمد فتوح. **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٨٤م.
٢٦) أدونيس. **زمن الشعر**، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢م.
٢٧) أدونيس. **كلام البدايات**، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩م.
٢٨) أدونيس. **مقدمة للشعر العربي**، بيروت، دار العودة، ١٩٧١م.
٢٩) إسكندر، يوسف. **هرمينوطيقا الشعر العربي: نحو نظرية هرمينوطيقية في الشعرية**، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.
٣٠) أسلن، مارتن. **تشريح الدراما**، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، ط (٢)، ١٩٨٤م.
٣١) إسماعيل، عز الدين. **الأدب وفنونه**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط (٧)، ١٩٧٨م.
٣٢) إسماعيل. **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م.
٣٣) إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت، دار العودة، ط (٤)، ١٩٨٨م.
٣٤) إسماعيل. **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر** دراسة مقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٨م.
٣٥) إسماعيل. **كل الطرق تؤدي الشعر**، الرياض، دار الفيصل الثقافية، ٢٠٠٦م.
٣٦) الأشموني. **شرح الأشموني على الألفية**، ومعه حاشية الصبان وشرح الشواهد للعيني، تحقيق طه عبد الرءوف سعد، القاهرة، المكتبة التوفيقية، د.ت.
٣٧) الأصفهاني، الراغب. **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، د.ت.
٣٨) أطيمش، محسن. **دير الملاك دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٢م.
٣٩) الآمدي. **الإحكام في أصول الأحكام**، بيروت، دار الكتب العلمية. ١٩٨٠م.
٤٠) امرؤ القيس. **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط (٥)، د.ت.
٤١) أنس الوجود، ثناء. **رؤية العالم عند الجاهليين: قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام**، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١م.
٤٢) أنيس، إبراهيم. **الأصوات اللغوية**، القاهرة، الأنجلو المصرية، ط (٤)، ١٩٧١م.
٤٣) أوكان، عمر. **اللغة والخطاب**، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠١م.

٤٤) أونج، ولتر ج. **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت، عالم المعرفة رقم (١٨٢)، فبراير ١٩٩٤م.

٤٥) إيخنباوم، موريس. **نظرية المنهج الشكلي**، ضمن كتاب 'نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس'، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م.

٤٦) إيسر، فولفجانج. **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٤٧) إيكو، أمبرتو. **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.

٤٨) إيكو. **التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة ناصر الحلواني، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩٦م.

٤٩) إيكو. **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة أحمد الصمعي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥م.

٥٠) إينو، آم. **السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ**، ترجمة رشيد بن مالك، عَمّان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٨م.

٥١) باختين، ميخائيل. **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠م.

٥٢) بارت، رولان. **نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي**، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، اللازقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٥٣) بارت،. **درس السيمولوجيا**، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٧م.

٥٤) باشلار، جاستون. **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط (٦)، ٢٠٠٦م.

٥٥) بدوي، عبد الرحمن. **الزمن الوجودي**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط (٢)، ١٩٥٥م.

٥٦) براون، ج.ب.، يول، ج.. **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧م.

٥٧) بروكس، كلينث. ''لغة المفارقة''، **ترجمة محمد منصور أبا حسين، مجلة الدارة**، عدد (٢)، السنة (١٦) ١٤١١هـ.

٥٨) بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**،ج (٥)، ترجمة رمضان عبد التواب ـ السيد يعقوب بكر، القاهرة، دار المعارف ط (٣)، ١٩٨٣م.

٥٩) البزري، دلال. ''الآخر المفارقة الضرورية''، ضمن كتاب: **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، تحرير يوسف لبيب، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م.

٦٠) البستاني، صبحي. **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، بيروت، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م.

٦١) البصير، كامل حسن. **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.

٦٢) البطل، علي. **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري**، بيروت، دار الأندلس، طبعة (٢)، ١٩٨١م.

٦٣) البعلبكي، منير. **المورد قاموس إنجليزي عربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.

٦٤) بلعابد، عبد الحق. **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م.

٦٥) بن عبد العالي، عبد السلام. **الميتافيزيقا العلم والأيديولوجيا**، بيروت، دار الطليعة، ط (٢)، ١٩٩٣م.

٦٦) بنكراد، سعيد. **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٦٧) بنيس، محمد. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 'التقليدية'**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٩م.

٦٨) بو طيب، جمال. **الرواية المغربية أسئلة الحداثة**، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٩٩م.

٦٩) بوجراند، روبرت دي. **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسّان، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م.

٧٠) بوحوش، رابح. ''الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب''، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، ع (٤١٤)، تشرين الأول، ٢٠٠٥م.

٧١) بوخاتم، مولاي علي. **مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤م.

٧٢) بومسهولي، عبد العزيز. **الشعر والتأويل**، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٨م.

٧٣) تعيلب، أيمن إبراهيم. ''حد الشعر حد الحرية دراسة في شعر محمد أحمد العزب'' دراسة مخطوطة.

٧٤) تليمة، عبد المنعم. **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٨م.

٧٥) التهانوي. **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تحقيق علي دحروج، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م.

٧٦) تودروف، تزفيتان. **اللغة والأدب في الخطاب الأدبي**، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.

٧٧) تودوروف. **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط (٢)، ١٩٩٠م.

٧٨) الجابري، محمد عابد. ''مفهوم الأنا والآخر''
http://www.aljabriabed.net/maj11_moiautre.htm.

٧٩) الجارم، علي، و أمين، مصطفى. **البلاغة الواضحة**، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

٨٠) جاكبسون، رومان. **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م.

٨١) جبر، يحيى. ''اللغة والحواس''
http://blogs.najah.edu/staff/yahya-jaber/article/article-81.

٨٢) جبرا، جبرا إبراهيم. **الرحلة الثامنة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٢)، ١٩٧٩م.

٨٣) جبرا. **ينابيع الرؤيا دراسات نقدية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م.

٨٤) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط (٣)، ١٩٩٢م.

٨٥) الجرجاني، علي بن محمد. **التعريفات**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٨٥م.

٨٦) الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٨٧) جينيت، جيرار. ''طروس الأدب على الأدب''، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: **آفاق التناصية المفهوم والمنظور**، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٨٨) حافظ، صبري. ''الأدب والمجتمع مدخل إلى علم اجتماع الأدب''، **مجلة فصول**، مج (١)، ع (٢)، ١٩٨١م.

٨٩) حداد، علي. **عشبة آزال**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٩٠) حسنين، أحمد طاهر. ''البعد الزمني في اللغة والأدب دراسة ونماذج''، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع (٩)، ١٩٨٩م.

٩١) حسين، خالد حسين. **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دمشق، دار التكوين، ٢٠٠٨م.

٩٢) حسين. **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧م.

٩٣) الحفني، عبد المنعم. **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط (٣)، ٢٠٠٠م.

٩٤) الحكيم، توفيق. **الملك أوديب**، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.

٩٥) حليفي، شعيب. **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م.

٩٦) حمادة، إبراهيم. **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.

٩٧) حمداوي، جميل. ''السيميوطيقا والعنونة''، **مجلة عالم الفكر**، مج (٢٥)، ١٩٩٧م.

٩٨) حمداوي. ''صورة العنوان في الرواية العربية''، موقع (عراق الكلمة) الإلكتروني في ٢٧/ ٨/ ٢٠٠٦م.
http://www.iraqalkalema.com/article.php?id=1970.

٩٩) خربطلي، محمود خضر، وسليمان، خالد. ''عناصر المفارقة''، **مجلة الآداب الأجنبية**، اتحاد الكتاب العرب، ع (٩٣)، شتاء ١٩٩٧م.

١٠٠) خطابي، محمد. **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

١٠١) الخطيب القزويني. **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط (٥)، ١٩٨٣م.

١٠٢) الخويسكي، زين كامل. **معجم الألوان في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٢م.

١٠٣) الخياط، جلال. **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م.

١٠٤) داسكال، مارسيلو. **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحميداني وآخرين، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م.

١٠٥) الداية، فايز. **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، دمشق وبيروت، دار الفكر، ودار الفكر المعاصر، ط (٢)، ١٩٩٠م.

١٠٦) دبوا، جاك. ''نحو نقد أدبي سوسيولوجي''، ترجمة قمري البشير، ضمن كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، بإشراف محمد سبيلا، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط (٢)، ١٩٨٦م.

١٠٧) دحامنية، مليكة. **هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.

١٠٨) دياب، محمد حافظ. ''النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية''، **مجلة فصول**، مج (٤)، ع (١) خريف ١٩٨٣م.

١٠٩)دياب. ''جماليات اللون في القصيدة العربية''، **مجلة فصول**، مجلد (٥)، ع (٢)، يناير فبراير مارس ١٩٨٥م.

١١٠)دياب، محمد. **نبوءات الشعر دراسة نقدية في شعر الدكتور محمد أحمد العزب**، القاهرة، ٢٠٠٥م.

١١١)ديوي، جون. **الفن خبرة**، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣م.

١١٢)الذهبي. **سير أعلام النبلاء**، بيروت، مؤسسة الرسالة، تحقيق شعيب الأرناؤوط، ط (٣)، ١٩٨٥م.

١١٣)راضي، عبد الحكيم. **نظرية اللغة في النقد العربي**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

١١٤)الراغب الأصفهاني. **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

١١٥)راي، وليم. **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧م.

١١٦)الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق**، الرياض، دار العلوم للطباعة، ١٩٨٤م.

١١٧)الرباعي. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة (٢)، ١٩٩٩م.

١١٨)الرباعي. **تحولات النقد الثقافي**، عمّان، دار جرير، ٢٠٠٧م.

١١٩)الرواشدة، سامح. **إشكالية التلقي والتأويل**، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١م.

١٢٠)الرواشدة. **فضاءات الشعرية**، عمّان، المركز القومي للنشر، ١٩٩٩م.

١٢١)الرومي، نورية صالح. ''دلالة المكان في شعر أحمد السقاف''، **حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس**، مج (٣٠) يوليو سبتمبر، ٢٠٠٢م.

١٢٢)الرومي. ''تجليات العنوان في قصص وليد الرجيب''، **حوليات آداب عين شمس**، مج (٣٠)، أبريل – يونيو ٢٠٠٢م.

١٢٣)رومية، وهب. **الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا**، الكويت، عالم المعرفة، ع (٣٣١)، ٢٠٠٦م.

١٢٤)الرويلي، ميجان، البازعي، سعد. **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط (٣)، ٢٠٠٢م.

١٢٥)ريتشاردز. **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

١٢٦)ريفاتير، مايكل. **دلائليات الشعر**، ترجمة محمد معتصم، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٧م.

١٢٧)زايد، علي عشري. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٧٨م.

١٢٨)زايد، علي عشري. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة، مكتبة النصر، ط (٣)، ١٩٩٣م.

١٢٩)الزركلي، خير الدين. **الأعلام**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة ٢٠٠٢م.

١٣٠)الزمخشري. **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، الرياض، مكتبة العبيكان، ١٩٩٨م.

١٣١)الزناد، الأزهر. **نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.

١٣٢)زيد، إبراهيم عبد العزيز. ''رواية الغزو عشقاً دراسة دلالية''، **أبحاث المؤتمر الدولي الأول للسرديات**، كلية الآداب بالإسماعيلية – جامعة قناة السويس، مج (٢)، ٢٠٠٨م.

١٣٣)الزين، محمد شوقي. **تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغربي المعاصر**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.

١٣٤)السرغيني، محمد. **محاضرات في السيميولوجيا**، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٧م.

١٣٥)السروي، صلاح. **الذات والعالم دراسات في القصة والرواية**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم (١٢٦)، سبتمبر ٢٠٠٢م.

١٣٦)السعدني، مصطفى. **العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر**، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٠م

١٣٧)سعيد، خالدة. **حركية الإبداع**، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧م.

١٣٨)سلام، عبد السلام حسن. **الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر**، رسالة دكتوراة، كلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م.

١٣٩)سلفرمان، ج. هيو. **نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية**، ترجمة حسن ناظم وعلي صالح حاكم، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.

١٤٠)سلوم، تامر. **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دمشق، دار الحوار، ١٩٨٣م.

١٤١)سليمان، خالد. **المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق**، عمّان، دار الشروق، ١٩٩٩م.

١٤٢)سليمان، فتح الله. **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م.

١٤٣)سوفوكليس. **أوديب ملكاً**، ترجمة منيرة كروان، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨م.

١٤٤)السيد، رضوان. **الصراع على الإسلام**، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤م.

١٤٥)شبانة، ناصر. **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٢م.

١٤٦)شتات، كنعان مصطفى سعيد. **التأويل عند الأصوليين**، غزة، ماجستير، كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٧م.

١٤٧)شحاته، حازم. ''التشكيل المكاني وإنتاج المعنى الصفحة الشعرية عند أمل دنقل''، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، الجامعة الأمريكية، ع (٦)، ربيع ١٩٨٦م.

١٤٨)شحيد، جمال. **في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان**، بيروت، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٢م.

١٤٩)شرتح، عصام. ''الانزياح ووظيفته عند بدوي الجبل''، **علامات في النقد الأدبي**، ج (٥٨)، مج (١٥)، ذو القعدة ١٤٢٦هـ.

١٥٠)شرفي، عبد الكريم. **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.

١٥١)شريم، جوزيف ميشال. **دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر،ط (٢)، ١٩٨٧م.

١٥٢)شكري، غالي. **شعرنا الحديث إلى أين**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١م.

١٥٣)شنوقة، السعيد. **التأويل في التفسير بين المعتزلة والسنة**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت.

١٥٤)شوشة، فاروق. **أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١م.

١٥٥)شولز، روبرت، ''سيمياء النص الشعري''، ضمن كتاب: **اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.

١٥٦)الصائغ، عبد الإله. **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**. بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م.

١٥٧)الصائغ. **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م.

١٥٨)الصائغ. **الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام**، القاهرة، دار عصمي للنشر والتوزيع، ط (٣)، ١٩٩٦م.

١٥٩)الصائغ. **الصورة الفنية معياراً نقدياً**، طرابلس، دار القائدي، د.ت.

١٦٠)صالح، بشرى موسى. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.

١٦١)صالح، صلاح، ''مشكلات النقد التأويلي''، **مهرجان القرين الثقافي**، ٢٠٠٦م
www.kuwaitculture.org/qurain13/word/salahsaleh.doc.

١٦٢)صبح، علي علي. **البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ط (٢)، ١٩٩٦م.

١٦٣)صبح. **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.

١٦٤)صبحي، محيي الدين. **الرؤيا في شعر البياتي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م.

١٦٥)الصكر، حاتم. **ترويض النص**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٦٦)الصكر. **كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر**، الأردن، دار الشروق، ١٩٩٤م.

١٦٧)صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي**، بيروت، دار الكتاب اللبناني — مكتبة المدرسة، ١٩٨٢م.

١٦٨)الضبع، مصطفى. **استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية رقم ٧٩، أكتوبر ١٩٩٨م.

١٦٩)طبانة، بدوي. **علم البيان**، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

١٧٠)الطعيمي، عبد الله بن علي. **التأويل الكلامي عند الإباضية دراسة وتحليل**، الرياض، ماجستير، كلية التربية جامعة الملك سعود، ١٤٢٥هـ.

١٧١)طه، إبراهيم محمد. **التأويل بين ضوابط الأصوليين وقراءات المعاصرين دراسة أصولية فكرية معاصرة**، ماجستير، كلية التربية جامعة القدس، ٢٠٠١م.

١٧٢)الطوانسي، شكري. **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٧٣)عامر، رمضان محمد. **رؤية العالم في أعمال سعد مكاوي الروائية**، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠٠١م.

١٧٤)عامر، رمضان. **الليل في الشعر الجاهلي دراسة نصية**، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٨م.

١٧٥)عباس، إحسان. **فن الشعر**، بيروت، دار الثقافة، طبعة (٣)، ١٩٥٥م.

١٧٦)عبد الباقي، محمد فؤاد. **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**. القاهرة، دار ومطابع الشعب، د.ت.

١٧٧)عبد الرحمن، طه. **اللسان والميزان**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨م.

١٧٨)عبد الرحمن، ممدوح. **المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٤م.

١٧٩)عبد الرحمن، نصرت. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، عَمَّان، مكتبة الأقصى، ط (٢)، ١٩٨٢م.

١٨٠)عبد السلام، عواطف محمد. **رؤية العالم كما تعكسها الرواية المصرية في ظل التغيرات المجتمعية المعاصرة دراسة سوسيولوجية مقارنة لنماذج روائية مختارة**، رسالة ماجستير، كلية الآداب — جامعة عين شمس ٢٠٠٧م.

١٨١)عبد السلام، محمد إبراهيم. **ظاهرة العدول في اللغة العربية**، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ماجستير، ١٩٨٩م.

١٨٢)عبد الغفار، السيد أحمد. **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت.

١٨٣)عبد القادر، حامد. **دراسات في علم النفس الأدبي**، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٤٩م.

١٨٤)عبد الله، عدنان خالد. **النقد التطبيقي التحليلي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

١٨٥)عبد الله، محمد حسن. **الصورة والبناء الفكري**، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

١٨٦)عبد المطلب، محمد. **آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن**.
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/maqalatNaqadeya/m_almotaleb.htm?key.

١٨٧)عبد المطلب. **البلاغة العربية قراءة أخرى**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.

١٨٨)عبد المطلب. **البلاغة والأسلوبية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٨٩)عبد المطلب. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨م.

١٩٠)عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، القاهرة، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٩٠م.

١٩١)عبد المطلب. **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٩٢)عبد المطلب. **مناورات الشعرية**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م.

١٩٣)عبد الواحد، محمود عباس. **منطلقات التجديد وآفاقه في إبداعات الدكتور العزب**، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٩٤)العبد، محمد. **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨م.

١٩٥)العبد. **المفارقة القرآنية قراءة في بنية الدلالة**، القاهرة، مكتبة الآداب، ط (٢)، ٢٠٠٦م.

١٩٦)عبو، عبد القادر. ''مركزية التأويل في محاورة النص الشعري المعاصر''، **مجلة فكر ونقد**، عدد (٤٠)
http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n40_09abbou.htm.

١٩٧)عداي، عبد الرسول. ''المكان الشعري في قصة الخلق .. النص القرآني''، **مجلة علامات**، عدد (١٤)، ٢٠٠٠م، موقع سعيد بنكراد
http://saidbengrad.free.fr/al/n14/4.htm.

١٩٨)عز الدين، حسن البنا (مترجم). مقدمة كتاب: **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، تأليف: ياروسلاف ستيتكيفيتش، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤م.

١٩٩)عز الدين. ''الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا''، **مجلة فصول**، مج (٥)، ع (٣)، ١٩٨٥م.

٢٠٠)عز الدين. ''النفس والكتابة دراسة في تطور دلالة النفس في التراث العربي''، **مجلة رؤى**، النادي الأدبي بحائل، العدد الرابع، ١٤١٩هـ.

٢٠١)عز الدين. ''جماليات الزمن في الشعر نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية مدخل مقارن''، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة. ع (٩)، ١٩٨٩م.

٢٠٢)عز الدين. الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
٢٠٣)عز الدين. قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٧٦)، ٢٠٠٨م.
٢٠٤)عز الدين. مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي، القاهرة، الحضارة للنشر، ٢٠٠٣م.
٢٠٥)عزام، محمد. ''قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر''، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد (٤١٢)، آب ٢٠٠٥م.
٢٠٦)عزام. النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٦م.
٢٠٧)العزب، محمد أحمد. أتمادى تحت سقف الكناية، ٢٠٠٣م.
٢٠٨)العزب، أصول الأنواع الأدبية، المنصورة، دار والي الإسلامية، د.ت.
٢٠٩)العزب، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٥م.
٢١٠)العزب، الخروج على سلطة السائد تنويعات غنادرامية، ط (٢)، ٢٠٠٤م.
٢١١)العزب، الشعرية العربية موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى، القاهرة، د.ت.
٢١٢)العزب، دراسات في الشعر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ١٩٧٥م.
٢١٣)العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت.
٢١٤)عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م.
٢١٥)عصفور. ''أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي''، مجلة فصول، مج(١)، ع (٤)، يوليو ١٩٨١م.
٢١٦)عصفور. نظريات معاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٢١٧)العلاق، علي جعفر. في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية، عَمّان، دار الشروق، ٢٠٠٣م.
٢١٨)علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، سوشيرسن للنشر، ١٩٨٥م.
٢١٩)العلوي، يحيى بن حمزة. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٠م.
٢٢٠)علي، أحمد يوسف. مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤م.
٢٢١)علي، حيدر إبراهيم. ''صورة الآخر المختلفة فكرياً سوسيولوجيا الاختلاف والتعصب''، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م.
٢٢٢)علي، نجاة. ''مفهوم المفارقة في النقد الغربي''، مجلة نزوي، مؤسسة عَمّان للصحافة والنشر، ع (٥٣)، يناير ٢٠٠٨م http://www.nizwa.com/volume53/dr6.html.
٢٢٣)عمارة، السيد أحمد. الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، القاهرة، ١٩٩٣م.
٢٢٤)عمر، أحمد مختار. اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب، ط (٢)، ١٩٩٧م.
٢٢٥)عمرو، جميل حمداوي. ''مفهوم التواصل النماذج والمنظورات'' http://www.arabicnadwah.com/articles/mafhoum-hamadaoui.htm.
٢٢٦)عوض، ريتا. بنية الشعر الجاهلي: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢م.
٢٢٧)عويس، محمد. العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨م.

٢٢٨)عياد، شكري محمد. **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية**، القاهرة، دار المعرفة، ط (٢)، ١٩٨٧م.

٢٢٩)عياد. **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، القاهرة، انترناشيونال برس، ١٩٨٨م.

٢٣٠)العياشي، محمد. **نظرية إيقاع الشعر العربي**. تونس، المطبعة العصرية ١٩٧٦م.

٢٣١)عياشي، منذر. (معد ومترجم)، **العلامتية وعلم النص**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.

٢٣٢)عياشي. **مقالات في الأسلوبية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١م.

٢٣٣)عيد، رجاء. **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

٢٣٤)غاتشف، غورغي. **الوعي والفن: دراسات في تاريخ الصورة الفنية**، ترجمة نوفل نيوف، الكويت، عالم المعرفة رقم (١٤٦)، فبراير ١٩٩٠م.

٢٣٥)الغذامي، عبد الله محمد. **ثقافة الأسئلة ومقالات في النقد والنظرية**، القاهرة، دار سعاد الصباح،ط (٢)، ١٩٩٣م.

٢٣٦)غراندان، جان. **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، ترجمة عمر مهيبل، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.

٢٣٧)غريب، روز. **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢م.

٢٣٨)فاضل تامر، **مدارات نقدية**، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٧م.

٢٣٩)فراي، نورثرب. **تشريح النقد محاولات أربع**، ترجمة محمد عصفور، عَمَّان، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١م.

٢٤٠)فضل، صلاح. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة رقم (١٦٤)، ١٩٩٢م.

٢٤١)الفهدي، فلاح إبراهيم نصيف. **التأويل النحوي في الحديث الشريف**، بغداد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.

٢٤٢)الفهيد، جاسم سليمان حمد. **التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء**، الكويت، مجلس النشر بجامعة الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية رقم (٢٥)، ٢٠٠٥م.

٢٤٣)فوزي، نورية صالح. ''الخطاب المسرحي في النقد الأدبي''، **مجلة فصول**، مج (١٦)، ع (٣)، ١٩٩٧م.

٢٤٤)فوكو، ميشيل. **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، بيروت والدار البيضاء، ط (٢)، ١٩٨٧م.

٢٤٥)فيدوح، عبد القادر. ''شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين''
http://fidouh.com/details.php?artid=12.

٢٤٦)فيدوح. **نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية**، دمشق، الأوائل للنشر، ٢٠٠٥م.

٢٤٧)الفيروزابادي. **القاموس المحيط**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

٢٤٨)قاسم، سيزا. ''المفارقة في القص العربي المعاصر''، **مجلة فصول**، مج (٢)، ع (٢) مارس ١٩٨٢م.

٢٤٩)قاسم. **القارئ والنص العلامة والتأويل**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

٢٥٠)قاسم، عدنان حسين. **التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا العربية**، الكويت، مكتبة الفلاح، ١٩٨٨م.

٢٥١)قباني، نزار. **أحبك أحبك والبقية تأتي**، بيروت، منشورات نزار قباني، ط (٧)، ١٩٩٣م.

٢٥٢)قباني. **الأعمال السياسية الكاملة**. بيروت، منشورات نزار قباني، ط (٦)، ٢٠٠٠م.
٢٥٣)قطوس، بسام موسى. **سيمياء العنوان**، عَمّان، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠١م.
٢٥٤)قطوس. **دليل النظرية النقدية المعاصرة**، الكويت، دار العروبة، ٢٠٠٤م.
٢٥٥)القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**.تحقيق محيي الدين عبد الحميد،بيروت، دار الجيل، ط (٥)، ١٩٨١م.
٢٥٦)كَبّابَه، وحيد صبحي. **الصُورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
٢٥٧)كريفش، ستوارت. **صناعة المسرحية**، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦م.
٢٥٨)الكفوي، أبو البقاء. **الكليات**، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.
٢٥٩)كليب، سعد الدين. ''جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث''، **مجلة الوحدة**، عدد (٨٢ — ٨٣)، يوليو أغسطس ١٩٩١م.
٢٦٠)كندي، محمد علي. **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي**، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م.
٢٦١)كوين، جون. **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٩٣م.
٢٦٢)كيليطو، عبد الفتاح. **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، بيروت، دار الطليعة، ط (٣)، ١٩٩٧م.
٢٦٣)كيليطو. **الغائب**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر،١٩٩٧م.
٢٦٤)لبيب، الطاهر. **سوسيولوجيا الثقافة**، الدار البيضاء، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط (٢)، ١٩٨٦م.
٢٦٥)لحمداني، حميد. ''عتبات النَّص الأدبي: بحث نظري''، **مجلَّة علامات في النقد**، النادي الأدبي بجدّة– مج١٢–ع٤٦– شوّال ١٤٢٣هـ.
٢٦٦)لحمداني. **النقد الروائي والأيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
٢٦٧)اللهيبي، عائشة بنت مرزوق. **التأويل النحوي في كتب إعراب الحديث**، الرياض، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، ١٤٢٣هـ.
٢٦٨)لوتمان، يوري. ''مشكلة المكان الفني''، **ترجمة سيزا قاسم دراز، ألف مجلة البلاغة المقارنة**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد (٦) ربيع ١٩٨٦م.
٢٦٩)لوتمان. **تحليل النص الشعري بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م.
٢٧٠)لويس، سي دى. **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م.
٢٧١)الماضي، نريمان. ''العنوان في شعر عبد القادر الجنابي''، **موقع (إيلاف) في** ٢٠٠٥/١٢/٢٦م
http://www.elaph.com/ElaphWeb/ElaphLibrary/2005/12/115872.htm.
٢٧٢)الماكري، محمد. **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

٢٧٣)المبرد. **الكامل في اللغة والأدب**، ضبط وشرح تغاريد بيضون ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط (٢)، ١٩٨٩م.
٢٧٤)المتقن، محمد. ''في مفهومي القراءة والتأويل''، **مجلة عالم الفكر**، ع (٢)، مج (٣٣)، أكتوبر، ٢٠٠٤م.
٢٧٥)مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **كتاب الألفاظ والأساليب**، القاهرة، ١٩٧٦م.
٢٧٦)مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة، ١٩٨٨م.
٢٧٧)مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **المعجم الفلسفي**، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٣م.
٢٧٨)مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **المعجم الوسيط**، استنبول، دار الدعوة، د.ت.
٢٧٩)محرز، سامية. ''المفارقة عند جيمز جويز وإميل حبيبي''، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع (٤)، ربيع ١٩٨٤م.
٢٨٠)محمد، الولي. **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، بيروت والدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
٢٨١)مراح، عبد الحفيظ. **ظاهرة العدول في البلاغة العربية دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م.
٢٨٢)مراد، يوسف. **مبادئ علم النفس العام**، القاهرة، دار المعارف، ط (٧)، ١٩٧٨م.
٢٨٣)المسدي، عبد السلام. **الأسلوب والأسلوبية**، تونس، الدار العربية للكتاب، ط (٣)، ١٩٨٢م.
٢٨٤)المسهر، أمينة عبد الرحمن. **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٠٠ – ١٩٥٠م)**، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ.
٢٨٥)المسيري، عبد الوهاب. ''الشعراء والزمن''، **مجلة الكرمل**، ع (٨٨، ٨٩)، صيف – خريف ٢٠٠٦م.
٢٨٦)المسيري. ''في أهمية الدرس المعرفي''، **مجلة إسلامية المعرفة**، ع (٢٠)، ٢٠٠٠م.
٢٨٧)مصطفى، عادل. **مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر**، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.
٢٨٨)مصطفى، علا. ''رؤية العالم دراسة في أعمال لوسيان جولدمان الاجتماعية''، **المجلة الاجتماعية القومية**، المركز القومي للبحوث الاجتماعية، مج (٢٧)، ع (١)، ١٩٩٠م.
٢٨٩)مطر، صبري رجب عبده. **الصورة والأسلوب في شعر الدكتور محمد أحمد العزب**، رسالة ماجستير، كلية الألسن جامعة عين شمس، ٢٠٠٤م.
٢٩٠)مطلوب، أحمد. **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**. بغداد. المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.
٢٩١)المطوي، محمد الهادي. ''شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفرياق''، **عالم الفكر**، مج (٢٨)، ع (١)، ١٩٩٩م.
٢٩٢)معرفة، محمد هادي. **التأويل في مختلف المذاهب والآراء**، طهران، المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية، ٢٠٠٦م.
٢٩٣)المغراوي، محمد بن عبد الرحمن. **المفسرون بين التأويل والإثبات**، بيروت، مؤسسة الرسالة ودار القرآن، ٢٠٠٠م.
٢٩٤)مفتاح، محمد. **دينامية النص**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
٢٩٥)المقالح، عبد العزيز. **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، بيروت، دار العودة ١٩٨١م.

٢٩٦)مكدونيل، ديان. **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة وتقديم عز الدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الاكاديمية، ٢٠٠١م.

٢٩٧)مكليش، أرشبيالد. **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م.

٢٩٨)مندور، محمد. **الأدب وفنونه**، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.

٢٩٩)منصر، نبيل. **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، الدار البيضاء - بيروت، دار توبقال، ٢٠٠٧م.

٣٠٠)منير، وليد. **نص الهوية: قراءة في محمود درويش**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٤١)، ٢٠٠٣م.

٣٠١)منير. ''التجريب في القصيدة المعاصرة''، **مجلة فصول**، ع (١)، صيف ١٩٩٧م.

٣٠٢)الموافي، عبد العزيز. ''رؤية العالم والوعي الممكن في مجموعة (مدينة الموت الجميل)''، مجلة إبداع، ع (٩)، ١٩٨٦م.

٣٠٣)موسوعة ويكبيديا على الإنترنت. http://ar.wikipedia.org/

٣٠٤)الموسى، خليل. **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٣٠٥)ميرهوف، هانز. **الزمن في الأدب**، ترجمة أسعد رزوق، القاهرة، مطابع سجل العرب، ١٩٧٢م.

٣٠٦)ميز، سار. **مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة**، ترجمة عصام كامل خلف، القاهرة، دار فرحة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٣٠٧)ميلر، جي هيلس. **أخلاقيات القراءة**، ترجمة سهيل نجم، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٧م.

٣٠٨)ميويك، دي سي. **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

٣٠٩)النابغة الذبياني. **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط (٣)، د.ت.

٣١٠)ناصر، عمارة. **اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.

٣١١)ناصف، مصطفى. **الصورة الأدبية**، بيروت، دار الأندلس، ط (٣) ١٩٨٣م.

٣١٢)ناصف. **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط (٢)، ١٩٩٥م.

٣١٣)ناصف. **محاورات مع النثر العربي**، الكويت، عالم المعرفة، عدد (٢١٨)، فبراير ١٩٩٧م.

٣١٤)ناظم، حسن. **مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.

٣١٥)نبوي، عبد العزيز. **الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه**، القاهرة، الصدر لخدمات الطباعة، ١٩٨٧م.

٣١٦)نصر، عاطف جودة. **الخيال مفهوماته ووظائفه**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٣١٧)نصر. **النص الشعري ومشكلات التفسير**، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٦م.

٣١٨)نصير، أمل. ''المفارقة في كافوريات المتنبي''، **مجلة أبحاث اليرموك**، مج (١٥)، ع (٢)، ١٩٩٧م.

٣١٩)نوفل، يوسف حسن. **أصوات النص الشعري**، القاهرة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٥م.

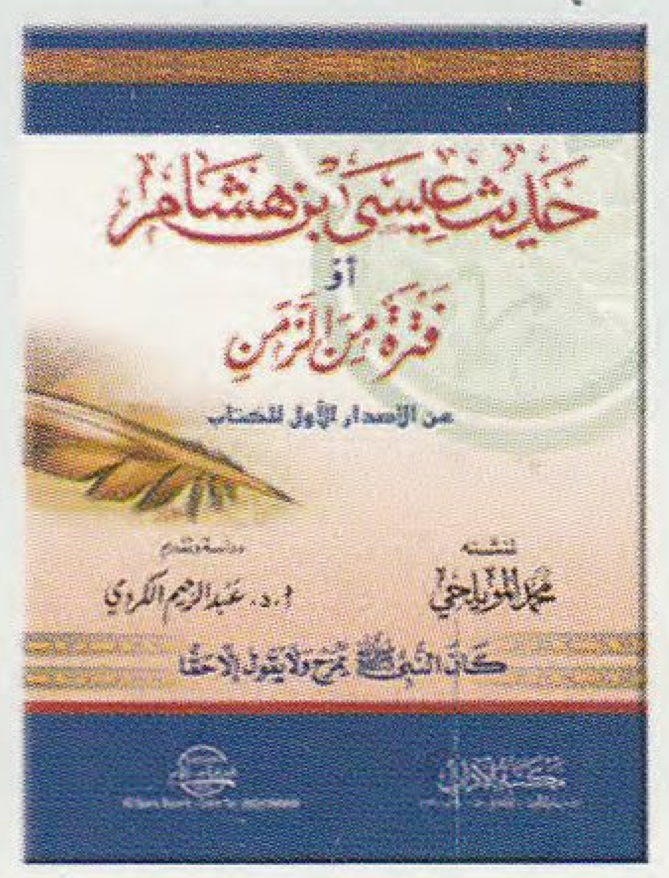
٣٢٠)نوفل. **النص الكلي**. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم (١٤٢)، ٢٠٠٤م.

٣٢١)نوفل. **تجليات الخطاب الأدبي**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧م.

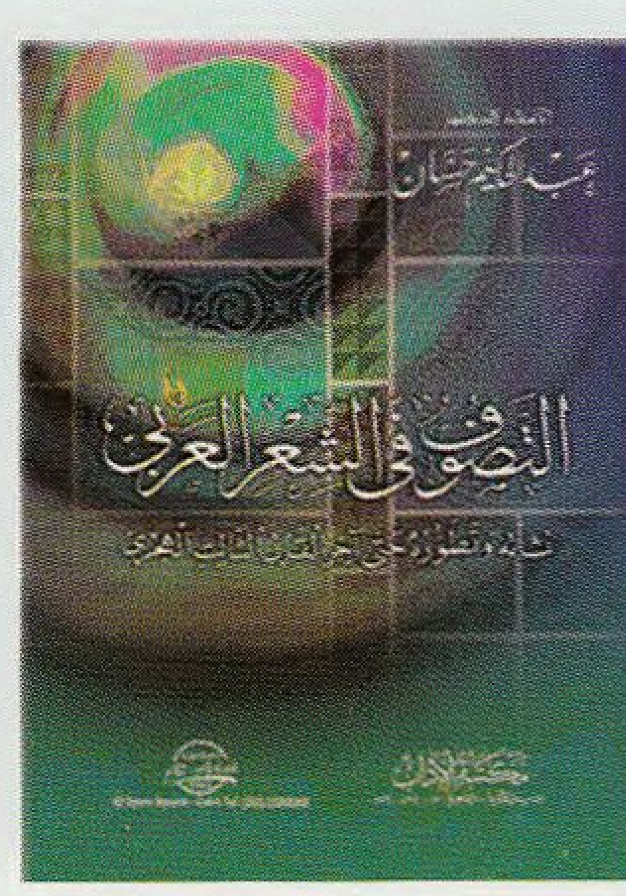
٣٢٢)الهاشمي، علوي. ''تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً''، **مجلة الوحدة**، المجلس القومي للثقافة العربية، ع (٨٢/ ٨٣)، يوليو أغسطس ١٩٩١م.
٣٢٣)هانس غيورغ غادامير، **فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف**، ترجمة محمد شوقي الزين، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٦م.
٣٢٤)هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، دار نهضة مصر، د،ت.
٣٢٥)هلال. **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، القاهرة، دار نهضة مصر، د،ت.
٣٢٦)هوميروس. **الأوديسة**، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، ١٩٤٥م.
٣٢٧)هوي، ديفيد كوزنز. **الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا**، ترجمة خالدة حامد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.
٣٢٨)الوائلي، كريم. ''جماليات التشكيل المكاني في القصيدة العربية الحديثة''، شبكة **(المبدعون العرب)** http://www.arabiancreativity.com/waili3.htm.
٣٢٩)الورقي، السعيد. **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، القاهرة، دار المعارف، ط (٢)، ١٩٨٣م.
٣٣٠)الوصيفي، عبد الرحمن محمد. **تراسل الحواس في الشعر العربي القديم**، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣م.
٣٣١)وغليسي، يوسف. ''مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي''، **علامات في النقد**، ج (٦٤)، مج (١٦)، صفر ١٤٢٩هـ.
٣٣٢)الوكيل، سعيد. **تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجاً**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٣٣٣)وهبة، مجدي. و المهندس، كامل. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٧٤م.
٣٣٤)ويس، أحمد محمد. **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.
٣٣٥)ويلك، رينية. و وارين. أوستن. **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة (٢)، ١٩٨١م.
٣٣٦)اليافي، نعيم حسن. **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م.
٣٣٧)اليافي. ''الانزياح والدلالة''، **جريدة الأسبوع الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد (٤٥١)، ١٩٩٥م.
٣٣٨)اليافي. **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م.
٣٣٩)ياوس، هانس روبيرت. **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م.
٣٤٠)يحياوي، رشيد. **الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي**، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.

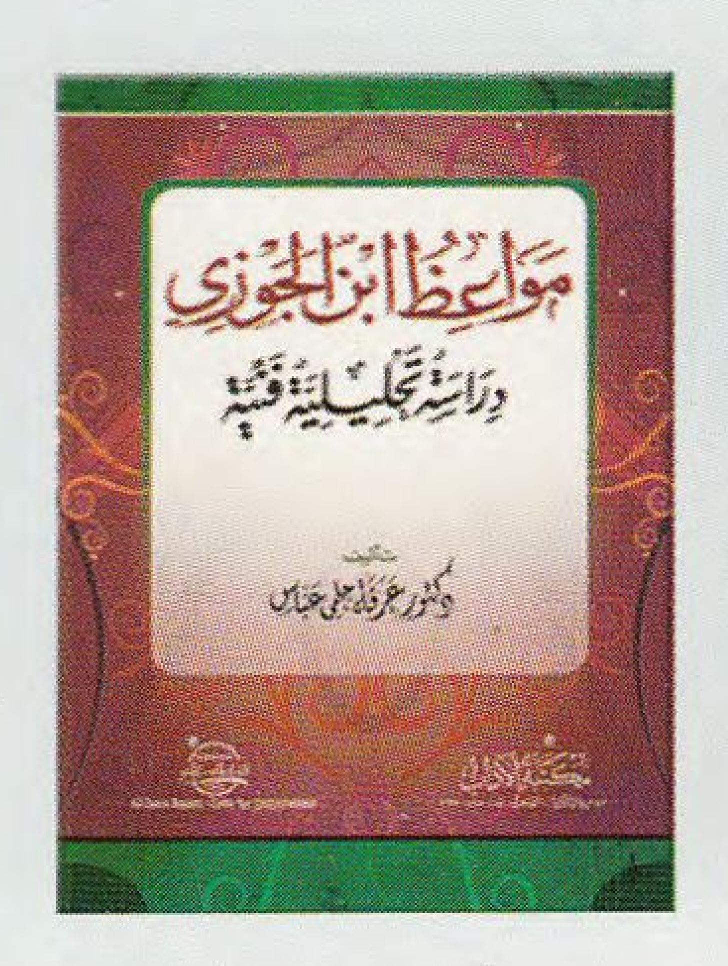
فهرس الموضوعات

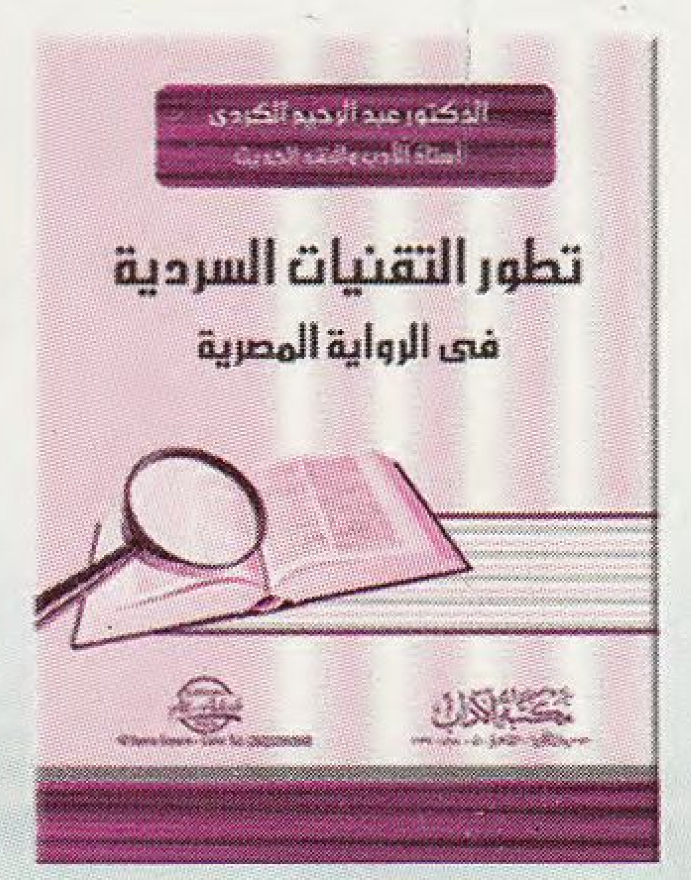
من إصدارات مكتبة الآداب

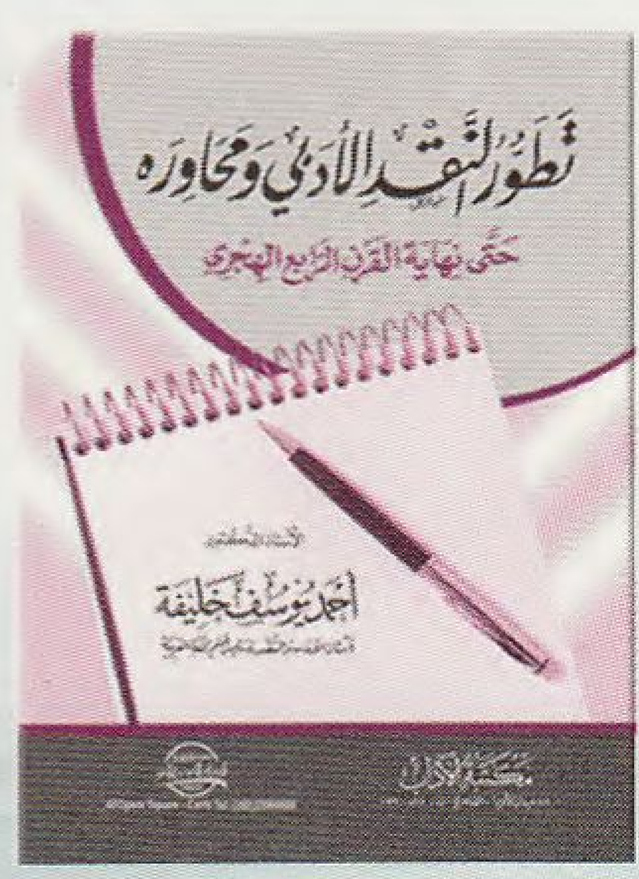


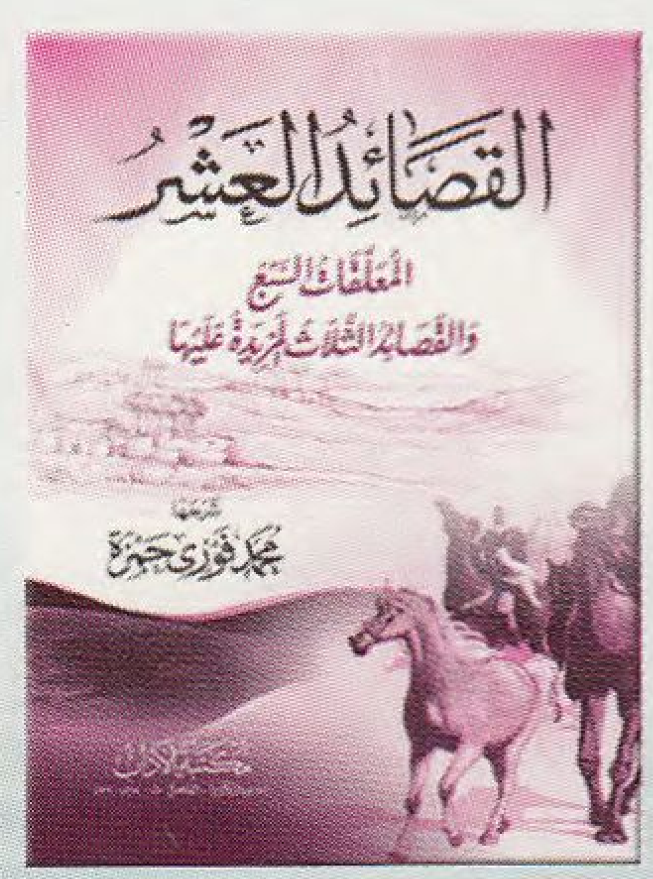


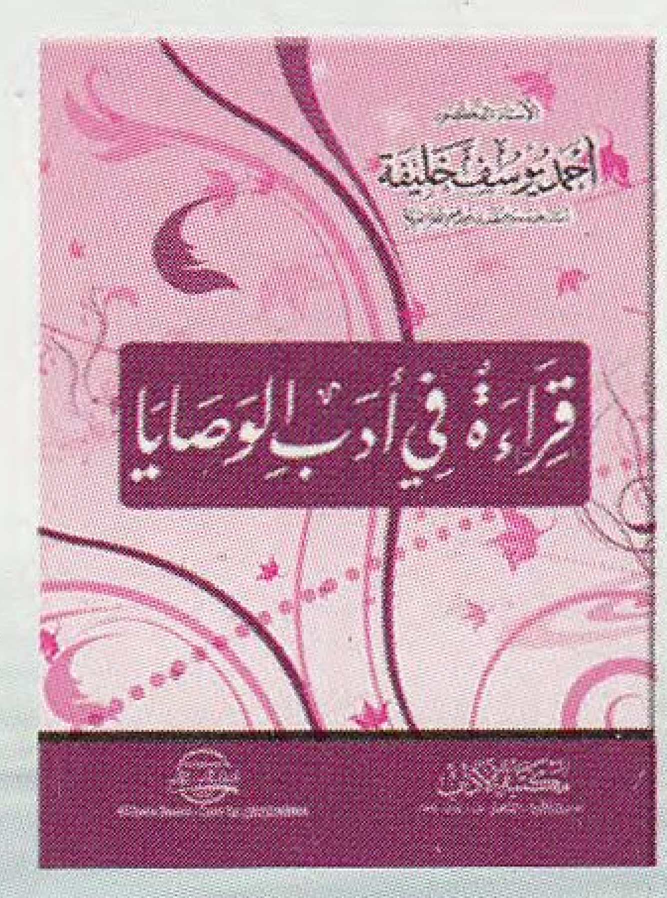




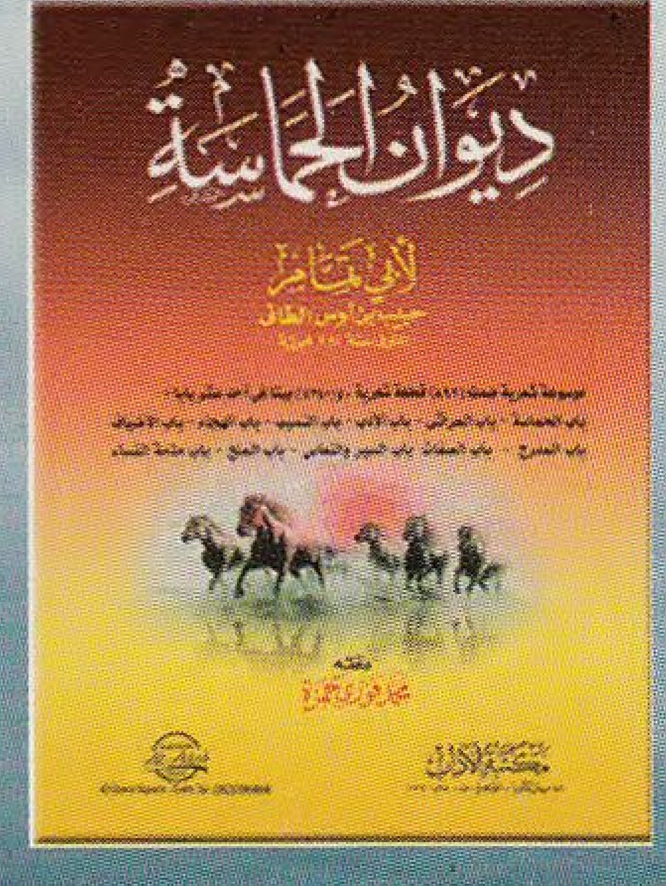


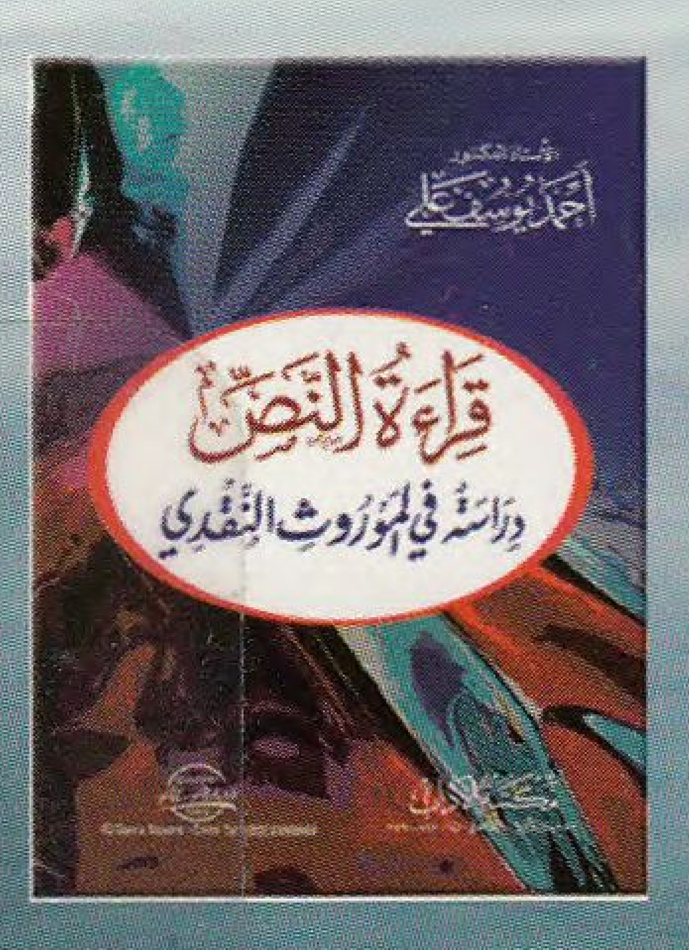




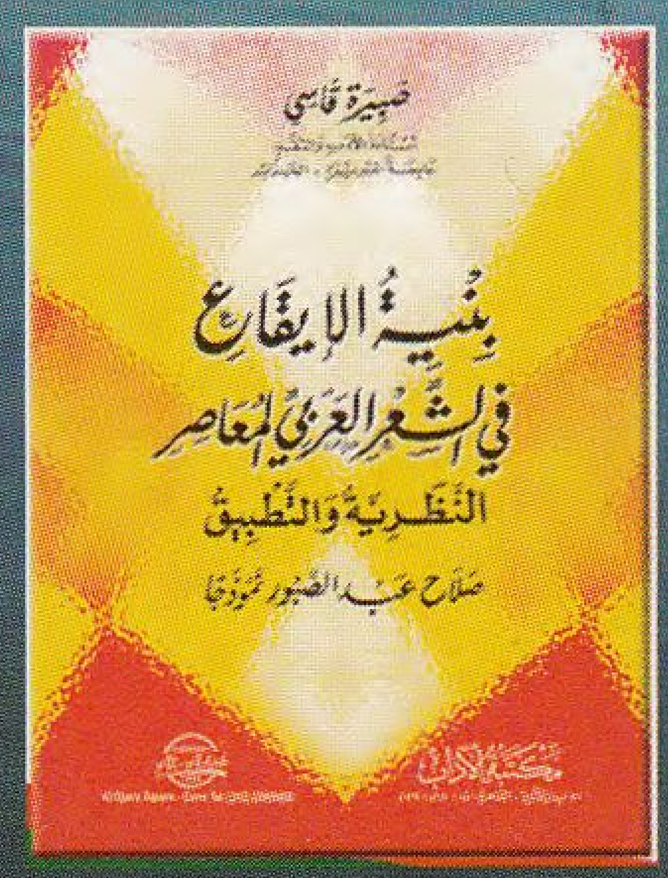


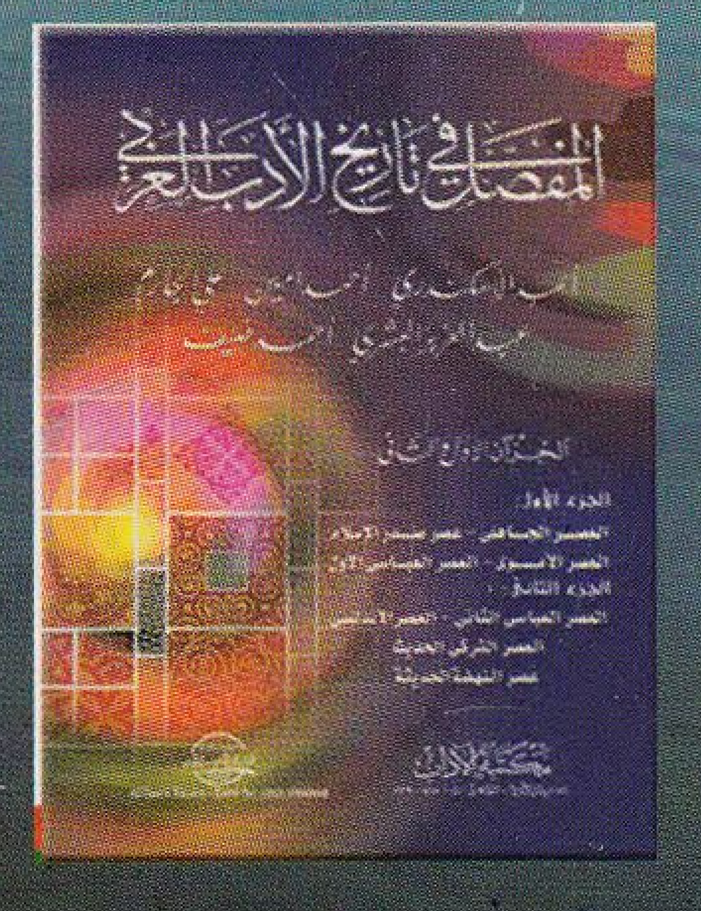


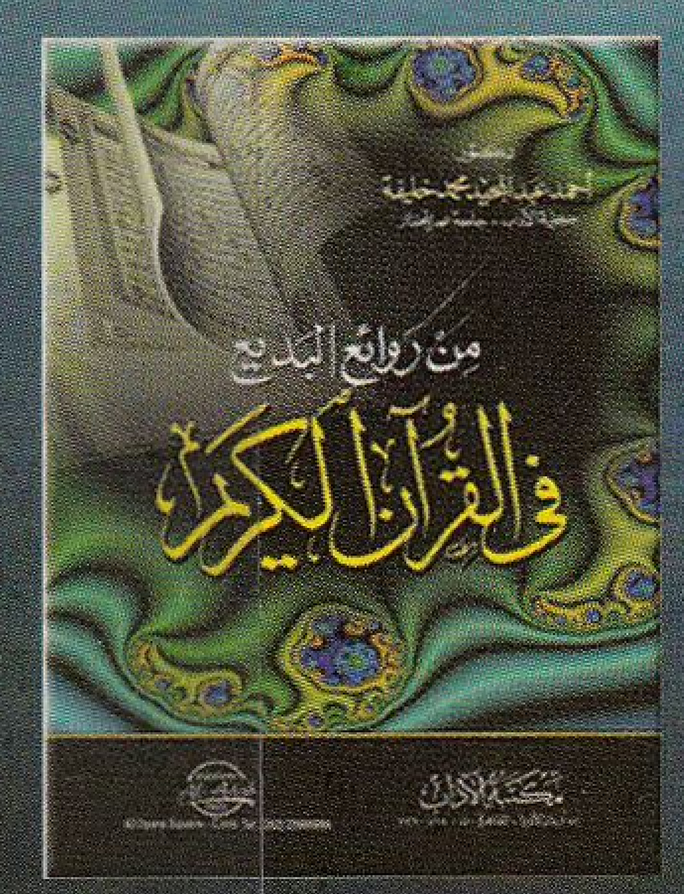














تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى : دار المعارف - الأهرام - الأخبار - الهيئة المصرية العامة للكتاب - روزاليوسف ... ودار الأم للكتاب ٢٨ شارع الدقى ت : ٣٣٣٥٩٧١٩